

KROKWIĘ

CZASOPISMO LITERACKO-ARTYSTYCZNE PO-
ŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM MYŚLI NOWOCZESNEJ.



WARSZAWA — LISTOPAD 1920

K R O K W I E

CZASOPISMO LITERACKO-ARTYSTYCZNE PO-
ŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM MYŚLI NOWOCZESNEJ

REDAKTOR I WYDAWCA: ROMAN ZRĘBOWICZ

WARSZAWA.

NR. EGZ. ~~205~~^{205¹⁰⁰} LISTOPAD — 1920

T R E Ś Ć :

ROMAN ZRĘBOWICZ.	<i>Czas...</i>
STANISŁAW WOMELA.	<i>Pokłosie Pośmiertne.</i>
STANISŁAW BRZOZOWSKI.	<i>Listy.</i>
JAN LEMAŃSKI.	<i>Przekłady.</i>
PIOTR DUNIN-BORKOWSKI.	<i>Flaubert i Dostojewski.</i>
ROMAN JAWORSKI.	<i>Fanfaron.</i>
MIECZYŚŁAW RETTINGER.	<i>Rodowód wartości literackich.</i>
G. K. CHESTERTON.	<i>J. Meredith i T. Haray.</i>
M. SCHWOB.	<i>Jerzy Meredith.</i>
ROMAN ZRĘBOWICZ.	<i>Z zagadnień plastyki nowoczesnej.</i>
KAROL IRZYKOWSKI.	<i>Uwagi: S. Womela.</i>
M. R. i R. Z.	„ <i>Irena Solska.</i>
R. Z.	„ <i>St. Brzozowski.</i>
R. Z.	<i>Przypisy redakcyjne do ilustracji.</i>

CZEŚĆ ZDOBNICZA: *Okładka Wł. Skoczylasa, kierownictwo typograficzne A. Procajłowicza. Zeszyt zawiera cztery ryciny wkładkowe: „List” i „Szkice pałacowe” Fragonarda, „Złoty Cielec” Tintoretta, Solska w „Nieboskiej” Krasieńskiego, nadto materiał ilustracyjny do „Zagadnień plastyki nowoczesnej”.*

CENA ZESZYTU: MK. ~~450~~ - 600

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: WARSZAWA, ŚWIĘTO-KRZYSKA NR. 35 — 17, TELEFON 7-53 WOJ. SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI: TRZASKA, EVERT, MICHAŁSKI. WARSZAWA, HOTEL EUROPEJSKI. REDAKTOR PRZYJMUJE W SOBOTY OD 4-EJ DO 6-EJ GODZINY. RĘKOPISÓW SIĘ NIE ZWRACA.

ZŁOŻONO I WYTŁOCZONO 550 EGZ. NUMEROWANYCH W DRUKARNI ZAKŁ. LECZN.-SZKOLN. DLA INW. WOJ. KLISZE WYKONAŁ ZAKŁAD FOTOCHEMIGRAFICZNY ROMANA SAWICKIEGO.

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

COPYRIGHT BY KROK VIE, WARSAW — 1920.

KSIEGOZBIORU
K. Czachowskiego
104.

P. II - 11



TINTORETTO

ZŁOTY CIELEC (NIEZNANY SZKIC OLEJNY).

COPYRIGHT BY „KROKWIĘ” — WARSAW 1920.

KROKWIĘ

CZASOPISMO LITERACKO-ARTYSTYCZNE POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM MYSLI NOWOCZESNEJ.

ZESZYT PIERWSZY. LISTOPAD—GRUDZIEŃ. WARSZAWA 1920.

C Z A S...

*Kłobaczewski.
20. V. 1921*

*Jesteśmy bractwem przedziwnej podniety,
Czerpiącym treści z wszystkich znanych mórz,
Gdzie potonęły szpady, epolety,
Tytuły, względy i wszech - pozy róż — —*

*Szminka się w słonem morzu rozpuściła,
Żywiół więc kłamię jak udany szal —
Z trocin i pakuł sklejona fregata
Wśród papierowych gdzieś zawisła skał.*

*Góry, jak tanie klejnoty, są dęte,
Lasy — druciki przypięte do mchu;
Czas, jak mandaryn, ludzkość bije w piętę —
Gumowym pierśiom jednak nie brak tchu.*

*Drogi zmyliły swój kierunek starczy,
Szukając wyjścia w patetyczną noc;
Historja groźnie wciąż na bębnie warczy,
Galwanizując trupy ze swych proc.*

*Parnasizm jeszcze kręci oś z bibułki,
Pchając dziecinny po gazonach wóz.
Na Ukrainę pędzą polskie pułki —
Szwajcarja krząta się o podój kóz.*

*Zwolna posoka szlachtuzów wysycha,
Kat z swą ofiarą gawędzi jak kmostr —
Złodziej po plaży chodzi bez wytrycha,
Śni kurtyzana — wypoczywa łotr.*

*Artysta schwytan w rozterce na lasso
Drży jak osiki już wędnący liść;
Do Ingra wraca z uśmiechem Picasso — —
Polski wesołku — nie wiesz kędy iść?!*

*Wszystkie draperje zdarły się na nice:
Brokat patosu, czy groteski szych;
Rycerz pić będzie niebawem żętycę —
Władać nim zaczną pastuch, albo mnich.*

*Płotka, pożarłszy wszystkie swe jęczory,
Guziczkiem w zaświat dostaje się w mig —
A nuż się uda przez organizm chory
Przemycić nowy „nagiej duszy“ krzyk.*

*Ziemia, czy zaświat — pośpiech, czy leż zwłoka,
Wszelki się różnic już zaciera ślad;
W arterjach tętni plugawa posoka —
W tym, co się krwawi, jak i w tym, co zbladł.*

*Wszelkich więc sporów Kozi Róg stolicą,
Strategją zwycięstw jest szachowy pat,
Światem powstałym dziejów błyskawicą —
Wszech-bezwartości Republika Rad.*

* * *

*Może, gdy do nas zawita Peixotto,
Co w Kalifornji stworzył Park boys Club
Polska się stanie Arkadją — a złoto
Kopać będziemy, jak dziś kopiem grób.*

Warszawa, w maju 1920 r.

Roman Zrębowicz.

STANISŁAW WOMELA (P O K Ł O S I E P O Ś M I E R T N E).

Pragnąc wskrzesić i utrwalić pamięć zmarłego w dniu 17 kwietnia 1911 roku, lwowskiego poety i krytyka, Stanisława Womeli, redakcja „Krokwi“ podejmuje akcję około zgromadzenia szczątków jego, niestety przeważnie zaginionej spuścizny poetyckiej. Na początek podajemy kilka utworów z różnych epok jego twórczości.

Komentarz p. Irzykowskiego pomieszczony jest na końcu.

KOMARY.

Tuż pod moimi oknami
Bawią się małe dwa psy.
W dali łoskot. Gdzieś trzepią dywany.
Na zeschłe, żółte szuwary,
I czarne nagie konary
Drzew, wiatr leci jak gdyby splakany,
A dalej między drzewami
Staw z wiatrem płynię i drży.

Ponad zimnymi wodami
Wiszą niejasne, jak mgły,
Zbite w jakieś ruchome tumany,
Pierwsze wiosenne komary.
Ulotne wiotkie jak mary,
Wodzą chyżo wiosenne swe tany,
Nad wodą krążąc kłębami,
Szybkie, zwodnicze jak sny.

A w tem zadrgało falami
Powietrze, i jak duch zły,
Wpada nagle w ten tłum rozhułkany,
Ptaszek nie wielki i szary.
Chwytając w locie ofiary
Niknie nagle wśród wodnej piany
Co w góry pryska kroplami,
I nazad spada jak łzy.

Z rozpostartymi skrzydłami,
Ostatnie wydawszy tchy,
Płynię cichy, na śmierć ukąpany,
Ptaszek nie wielki i szary.
Ponad nim tańczą komary
W dali łoskot. Gdzieś trzepią dywany,
A tuż pod mymi oknami
Bawią się małe dwa psy.

ŚLEPIEC.

Z zasuniętymi powieki,
Podobny do nieboszczyka
Staruszek, zda się, że śpi.
Po białych licach kaleki
Nieznaczny uśmiech przemyka.

Snać nie o ciemniach bez końca,
Wśród których tyle lat tkwił,
W tej chwili marzy i śni,
Lecz blaskach złocistych słońca,
Dla których żył.

On widział to w sennej dobie,
Że dzisiaj umrze, za chwilę
Skończą się bóle i sny.
Wie dobrze, że wnet już w grobie
Odpocznie, lecz jeszcze tyle
Wybłagał u Boga łaski
Za dziesięć ciemności lat,
Chociaż niegodny i zły,
Że jeszcze zobaczy blaski
Słońca i świat.

A gdy tak śni na pościeli,
Do izby zwolna ze dwora
Zachodzą jak tylna straż
Dnia ginącego w topieli,
Ostatnie blaski wieczora.
I w snopie krwawych promieni
Swą całą wydawszy moc,
Na starca wypełzły twarz,
Aż zwolna, nękając wśród cieni,
Zapadły w noc.

A kiedy światło skonało
Cień całą izbę otoczy,
Że ledwie widać o krok.
W tej chwili staruszka ciało
Zadrgało, rozwarło oczy
Wbił nagle pełne wyrazu
W ten izby najdalszy kąt,
Z kąd czarny wychodził mrok
I woła, siadłszy od razu:
„Ja widzę ślad..

„Widzę świat — ach jeszcze chwilka
Tam światło słońca, księżycy,
Gwiazd wszystko razem... tam... tam!
Ach wielki Boże!” Lecz kilka
Z ócz mu wypadło na lica.
Wychudłem zgina się ciałem

I szepce: „Tak to już czas.
Ja wszystko tak dawno znam,
Ale ja przecież wiedziałem,
Że jeszcze raz..”

Milknie i pada na łożo,
Rękoma oczy przeciera,
By mętne usunąć łzy,
Z za których patrzeć nie może.
Chce mówić, usta otwiera
A jeszcze w stronę widziadła
Wyciąga ręce. W tem nić,
Co w życie łączyła sny,
Rwie się a ręka spadła
I przestał żyć.

PRZESTROGA.

Przez las zdradzieckich pełen bagien,
Niosąc przed sobą zmysłów patyk —
Z oczyma szczelnie zamkniętymi
Kroczyś wciąż naprzód jak lunatyk.

Pod powiekami nieuchwytne
Znikomych celów masz obrazy,
Złożone z resztek marnej jawy —
A z ust zachwyty mkną wyrazy.

I zdaje ci się w głębi duszy,
Że wiesz gdzie idziesz skąd i pogo;
I to dla ciebie dniem promiennym,
Co drugim trwożą jest i nocą.

Zatrzymaj no się senny panie!
Przestań udawać nocną marę,
Zbudź się i popatrz, że utoniesz,
Gdy zrobisz jeszcze kroków parę...

FLIRT.

Niepomni nocnych trwóg, ni snów,
Wpatrzeni sobie w oczy,
Zręcznie na kruchej łódce słów
Mkniecie po żądź przezroczy.

A w skwarnem słońcu tafla wód
Tak iskrzy się i pali,
Że wam nie daje spojrzeć w spód
Ślepiący pożar fali.

Dobrze, bo pocóż myśleć wam
O tej pod wami głębi,
I o tem wszystkim, co w niej tam
Przewala się i kłębi.

Cóż kiedy nieodstępny cień —
I wasz i tej łupiny,
Spadając na dół w takt jej drgnień
Na samo dno głębiny

Przemknął tam często na tem dnie
Po strasznej smoka twarzy,
Który wbił sennie ślepią swe
W blask, co się nad nim jarzy,

I nagle jakaś złość, czy lęk
Z martwoty go podrywa —
I smok wydawszy głuchy jęk
Szybko na wierzch wypływa.

Gdy przy was wówczas tuż o krok
Z fal mokry łeb wychyli
I rzuci zezem groźny wzrok
Za wami — was w tej chwili

Przebiegnie na ten widok strach
I targnie sercem w łonie —
I wyda się jak czasem w snach,
Że człowiek gdzieś — — — gdzieś tonie.

Lecz wnet, gdy nad nim wjako fal
Zawrze się, a ich koła
Rozbiegną się i błysnie dal
Znów jasna i wesoła —

Łódka was dalej będzie nieść
Przez niebezpieczne tonie,
Aż gdzieś — roztrzaska się o treść,
I nicość ją pochłonie.

MODLITWA.

Z przepaści bólów,
Tajemna potęgo,
Podnoszę słów mych
Najmowniejsze gońce:
O przyjdź!
I ze świętyni,
Którąs zbudowała
Tak strasznie krucho,
Zabierz treść do innych
Gdzieś sfer!

Bo tajemniczy
Obraz przemienienia
Pod stołem gruzów
Już nie znajdzie wiary.
I precz
Pierzchną zachwyty,
Wymuszone trwogą,
A z szmeru modlitw
Pozostanie tylko
Sam śmiech!

AN — — —

Rufe mich nicht und gib mir keine Zeichen,
Ich seh dich selbst in dem Gedräng zu gut,
Und du weisst's wohl, dass ich dich nicht
(will flehn,
Da die Notwendigkeit ich nur zu gut erkenn.

Drum ruf mich nicht und gib mir keine
(Zeichen,
Sind mir unnötig. Doch die schlaue Meng,
Wenn sie erspäht und über meinem Haupte
Den frost'gen Schlag von deinen Flügeln
(spürt.

Hört auf zu zählen mich für ihres gleichen
Und tät lebendig mich in hoffnungsloses
(Grab,
In gutem Glauben, dass ich nichts mehr
(brauche —
Da ich zwar lebe, doch nur wie eine Leich.

Und es verblieb mir von der Lebensorgie
Blos bleiches Mitleid und des Ekels Schmutz,
Das will ich nicht und du hast drauf kein
(Anrecht
Mir unbefohlene Bande anzutun.

Also verricht ohn' Zutat deine Hundspflicht
Und tu nur das, was dir befohlen ist
Mit vollem Leben will ich Rechnung
(schliessen
Um frei mit dir die Ehe einzugehen.

DO . . .

Nie wołaj mnie, nie dawaj żadnych znaków,
Ja ciebie w zgiełku i tak widzę sam,
A ty wiesz dobrze, że się nie wypraszam,
Bo tę konieczność aż zanadto znam.

Więc mnie nie wołaj i nie dawaj znaków,
To niepotrzebne. Bo przemądry tłum,
Gdy tu wypatrzy i gdy nad mą głową,
Poczuj mroźny twoich skrzydeł szum,

Przestanie liczyć mnie do swego grona
I wtrąci żywcem w beznadziejny grób,
Pewny, że nic mi już się nie należy,
Bo chociaż żyję, to tylko jak trup.

I z orgji życia pozostałaby mi
Li blada litość i tajony wstręt,
Tego ja nie chcę a ty nie masz prawa
Nienakazanych mi nakładać peł.

Pełń bez dodatków swój psi obowiązek
I tylko to, co ci kazano, rób,
Aż z pełnem życiem zamknę swe rachunki,
Aby swobodnie z tobą zawrzeć ślub.

Tłom. Karol Irzykowski.

DO . . .

O nie mów mi, nie wydaj znakiem żadnym,
Nie wskazuj im, nie wołaj, że mię znasz.
Niech nie wie nikt, jak mocnym, jak
(wszechwładnym,
Jak świętym jest, jak cudnym związek nasz.

Niech nie wie nikt w tym szarym ludzi
(tłumie,
Niech o tem nikt nie dowie się ni krzty.
Ja sekret mój w dnie duszy taję, tłumie,
I o nim wiesz ty jedna, jedna ty.

Gdy chytry gmin wytropi, że cię w me
Twoich skrzydeł cios, gdy zwietrzy ślad
(mych łez,
Uchwyci kłęb i będzie gryzł nikczemnie
Serdecznej głębi mej rany — gryzł, jak pies.

I sarknie, że nie jestem już, jak oni,
Że nie mam już do życia słodszych praw,
Niż prawo łez litości, skarg, ironji,
Że czas mi już pod spód mogiłnych traw.

O nie mów im, nie wydaj znakiem żadnym,
Niech do mnie twój nie woła w ciżbie głos!
Niech tylko my to wiemy, gdy wszech-
(władnym,
Gdy ślubnym nas połączy związkiem los.

Transkrypcja z notatnikowego
rękopisu.

Przełożył Jan Lemański.

LISTY STANISŁAWA BRZOWSKIEGO
Z DZIEJÓW NOWOCZESNEJ KRYTYKI
LITERACKIEJ W POLSCE
(1909 — 1911).

To, co ja uważam za moje stanowisko, co jest w mym umyśle całością organiczną i żywą, zginie, jeżeli nie zdołam rozwinąć tej całości i narzucić jej gwarowi polemicznemu. Nie doczekałem się ani jednej krytyki [rzeczowo-filozoficznej, natomiast nawet tacy ludzie, jak X..., robią mi i nie tylko mnie krzywdę uszczypliwymi luźnymi wzmiankami o moim „irracjonalizmie czy też antiracjonalizmie”. Istota mego poglądu, stara jak życie samo w życiu i nowa tylko w scholastycznej filozofii dnia bieżącego, polega na tem, że nie nauki przyrodnicze i nie poznanie wogóle, lecz historia, jako organizująca się i trzymająca na połędze charakteru i woli budowa twórcza, wprowadza nas najgłębiej w byt, jest najgłębszem z dostępnych nam określeń tego żywiołu, w którym fakt ludzkości ma miejsce. Naturalnie nie poprzestaję na tak ogólnem twierdzeniu, lecz po części rozwinąłem już, po części rozwijam i rozwinąć staram się konkretne metody, pozwalające nam wyzyskać filozoficznie to określenie, tu zaznaczone i zarysowane — aparat polemiczno-krytyczny, broniący samoistności tego stanowiska i organizujący jego żywotność w dziedzinie filozoficznej, wreszcie wyniki, z których najważniejszym jest dla mnie możność przeistoczenia i to od gruntu całej naszej polskiej atmosfery moralnej i umysłowej, stworzenia głębszej i odporniejszej, bardziej rzetelnej jako myśl i bardziej uporczywej jako wola jedności narodowej. Myślowo i konkretnie jestem odosobniony w tem, bo ci, którzy współczują intencjom, nie widzą i nie chcą rozumieć dróg i metod; tu moje siły są moją jedyną armią i jedynym orężem — a tak, jak widzę ja te sprawy, jak je widzieć muszę, dzień każdy staje mi się wyrzutem i rysuje skazy na opuszczonym, ledwie zaczętem gmachu.

Teraz pracuję nad dwoma książeczkami małemi (10 ark. każda), mającemi zawierać wybór pism (t. j. myśli) streszczenia, oraz krótkie charakterystyki filozofa włoskiego Vico i kardynała Newmana. Opracowanie tego ostatniego, jest pierwszym krokiem w kierunku tego, o czem pisałem wam: jasnego i poważnego wypowiedzenia się co do stosunku mojego do katolicyzmu. Będzie to przedmiot zgorszenia dla wielu moich przyjaciół, i myślę z przykrością, że nie niepotrzebnie (?) sprawię im może nawet cierpienia. Naturalnie, rozumiecie mię: nie jest to żadne nawrócenie. Sądzę, że nigdy nie zerwałem związku z kościołem, jako żywym zrzeszeniem duchów — ale jest to pierwszy krok w kierunku sumiennego przewartościowania podstaw tego, co nazywamy „wolną myślą, naukowością“ etc. Zdaje mi się, że przychodzi czas wyzwolenia się z pod władzy bezwiednej i niekrytycznej metafizyki przyrodniczej, wydobycia na pierwszy plan, jako zasadniczego faktu, współzycia ludzkiego, rozciągniętego na całokształt dziejów. Vico, przeciwnik Kartezjusza, jest już od 2 lat przedmiotem moich studjów. Zżyłem się z nim i pokochałem go, jak osobę blisko mi znaną. Stosunek z Newmanem nie jest tak bliski. Newman nie jest typem religijnym uczuciowo pociągającym. Przeciwnie, jest to natura twarda i zaborcza, ale cechuje go dla mnie rys bardzo drogocenny: oto pewna zasadnicza wierność samemu sobie, ocalanie swych przeżyć istotnych, swego wewnętrznego przeświadczenia, wobec nacisku czysto myślowego dogmatu i doktryny. Naturalnie nie będę rozpatrywał Newmana teologa, ale wydobędę to, co w nim jest czysto ludzkie, i zdaje mi się, że będzie to przykład „ad oculos” — dobitny i przekonujący, że w kwestji wiary nie idzie tylko o zacofanie umysłowe etc.

Pozatem mam inne prace. Od lat paru snuje mi się po głowie szkic historyczny o Macchiavellim i Sawonaroli. Teraz już on jest bliski wykonania. Tylko nie jasne są dla mnie jeszcze

niektóre precedensy Sawonaroli w historii Włoch. Pozatem przygotowuję swoją krytyczną książkę, która w miarę, jak nad nią pracuję, rozrasta się wgląb i zapewne poprowadzi mnie znacznie dalej, niż pierwotnie myślałem.

Chciało by się strasznie pracować i przychodzą mi pomysły naprawdę godne, by dla nich żyć; ale tak się czuję jak ptak z wywichniętym skrzydłem, lub może awiator w tym momencie, gdy coś popsuło się w jego maszynie, choć go ona jeszcze niesie. Wszystkie nowoczesne sprawy i zagadnienia prowadzą mnie dziś wstecz ku jednemu i temu samemu momentowi, to jest ku XVI wiekowi i temu, co wtedy z katolicyzmem i kulturą się stało. W liście tego nie powiem, ale zdaje mi się, że jak gdyby nie było ani jednego okrucza prawdy, ani wielkości, które nie były by niedorozwiniętym, nieznanym się katolicyzmem: z jednej strony życie zachodziło, jak mogło, najdalej, najwyżej, najgłębiej, o ile się to da bez katolicyzmu, wbrew niemu — a z drugiej kościół zamknął się, by trwać wbrew życiu, — i zdaje mi się, że mógłbym o tem pisać i mówić, nie używając wyrazów kościelnych, lecz poprostu budując syntezę na przedłużeniu tych załamania. Ale gdy patrzę na to, na cały ten gmach — doznaję zawrotu głowy, gdyż umysłowo widzę prawdę katolicyzmu, a dusza weni nie wierzy, przynajmniej nie czuje tego, co zdaje mi się jest wiarą, ale tu żal mi już przedewszystkiem samej myśli; może dzisiaj u nas dała by ona trochę gruntu i powietrza ludziom.

Zdaje się, kolego, że nieuchronnie zbliża się nowa faza w mojem pisarstwie i nikomu z taką szczerością, jak wam, nie mogę odślonić wewnętrznej konsekwencji prac, jakie zamierzam, gdyż metoda wymaga, bym zachował ostrożne stopniowanie co do czasu. Jak zapewne domyślicie się, idzie o kwestję religijną. Zamierzam cały pochód przeciwko różnym postaciom areligijnego światopoglądu. Jedną z najbliższych rzeczy będzie charakterystyka Heinego. Jest to temat bardzo bogaty, gdyż istotnie całe stulecie wibruje tu w tej duszy, a jednocześnie w sposób dziwnie bolesny ukazuje się tu zagadnienie, dlaczego ta dusza tak bogata i ruchliwa nie była zdolna do żadnego ruchu wewnętrznego, dlaczego ten zgiełk i ruch(?), ta praca i ta męka nic nie zbudowały w samem wnętrzu poety.

Dalszą próbą będzie charakterystyka Benjamina Franklina, jako człowieka-typu, reprezentującego doskonale pewne zasadnicze tendencje XIX i zapewne XX stulecia, — wszystko, co jest „zdrowo rozsądkowe”, trzeźwe, nie troszczące się o źródła.

Trzecią będzie Spencer. Wiecie zapewne, że w ostatnich latach życia problemat religijny zajmował go coraz żywiej. Autobiografia jego łącznie z najciekawszą dla mnie jego książką „Pierwsze zasady” odślania nam przedziwnie niemoc naturalizmu, źródła tej niemocy.

Czwarty szkic o Huxley'u i Cliffordzie przenosi już dyskusję na grunt jawnej i stanowczej dyskusji naturalizmu.

Te rzeczy będą poprzedzone przez pracę o „charakterze” współczesnej literatury polskiej i o zadaniach dziejowych, jakie stoją przed nią, — wszystko to razem dopiero wstęp.

Przez (to) się zwolna przechodzi do pozytywnej części zadania. Ernest Renan będzie tu pierwszym krokiem. Chcę pokazać polakom rzeczywistego Renana, — w jego idealizmie, obezwładnionym przez sceptycyzm, przez sensualistyczną obłudę, przez bierność (?.....) duszy. Chcę się poznać z Renanem w przededniu francuskiej tragedji narodowej i z Renanem lawirującym oportunistą — i w kilku stronicach chcę przeciwstawić mu Newmana.

Po Renanie przejdę do d'Annunzia, jako typu literatury, powstającej przez niechęć prawdy moralnej i prawdy poznaniowej, przez odwrócenie się od rzeczywistości. Miejsce, jakie zajmuje szpetny ten rozdział kultury włoskiej w dziejach włoskiej duszy po Mazzinim i Carduccim wnet po dokonaniu wielkiego dzieła narodowego, pozwoli mi sięgnąć bardzo głęboko i oderwać do korzenia(?) emocjonalne źródła zarówno umysłowych, jak i społecznych teorii, — od nietzscheanizmu do socjalizmu.

Szkic o francuskiej literaturze II Cesarstwa i o próbach odbudowania duszy narodowej pozwoli mi rozszerzyć i pogłębić wyniki poprzedniego.

Obojętne tych prac, które będą drukowały się w formie broszur i małych tomów, wyjdą dwa tomy: o poezji i myśli angielskiej XIX wieku: William Blake, S. T. Coleridge; poezje Wordsworth'a w zestawieniu z etyką Kanta; Charles Lamb, Walter Savage Landor; Tomasz Carlyle, Emerson, poezja Rossetiego; Walter Pater, Robert Browning, poezja i filozofja Mereditha, — i duże studjum o Słowackim.

Te rzeczy będą się wspierały, ale jest to propedeutyka.

W osnowie jest pewna filozofja i pewne pojmowanie historii: — 1-o w filozofii idzie mi o ugruntowanie prawdy, że Bóg i prawdy, podawane przez naukę katolicką, są ściśle związane z prawami wewnętrznymi duszy ludzkiej, jaka dziś istnieje, gdyż historia nie... dokonywa na zewnątrz prawdy, lecz należy do istoty jej życia. — 2-o w historii, że Kościół jest tem, czem uczyniliśmy go od 4-ch wieków, żyjąc po za nim, — że niema w nim nauki, sztuki, filozofii, rozumienia życia społecznego, bośmy wyrzucili to wszystko z kościoła. — 3-o w etyce, że nie nasze stany moralne są wynikiem światopoglądów, lecz że światopoglądy nasze wyrastają z tego, co czynimy z świętynią naszego istnienia, z powszedniością naszą. — 4-o Stąd wywód, że przez odbudowanie duszy własnej dla kościoła, przez szczery powrót do jego prawdy idzie droga do odrodzenia społecznego. — 5-o że specjalnie w Polsce idzie o to, by jedność narodową zlać z wiarą, by wiarę uczynić wszechobecną i czynną, by odzyskać nasze dziejowe stanowisko przez nawrót do wielkiej tradycji historycznej, która polega na utożsamieniu sprawy katolicyzmu i kultury zachodniej na wschodzie z naszym narodowym istnieniem.

Kolego, nie czyńcie mi krzywdy, utożsamiając myśl moją z tym zarysem i zamykając się w jego granicach. Żyje ona we mnie, bogata i wielostronna, jak organizm samoistny, a ja walczę z brakami swego przygotowania, z nałogami pisarstwa lat pierwszych, ze spletem najstraszniejszym niemocy cielesnej i rozpaczki moralnej. Mógłbym wysnuć z siebie te wszystkie myśli, nie wyłączając punktów czysto teologicznych, nie używając imienia katolicyzmu — idzie mi o rzecz i służenie sprawie, a nie o efekt i wrażenie. Pragnąłbym, by istniał pełny dokument moich intencji na wypadek, gdyby przed czasem wdały się parki...

Mam dużo grzechów, braków, wad, ale literaturę polską kocham śmiertelną miłością, wierzę w jej olbrzymie zadanie, w siły, jakie ona jedna u nas tylko organizować może.

I tak mi ciężko i trudno w natłoku jednostronności, zarozumiałstwa, nawet braku szerokiej miłości życia duchowego, braku samej woli równowagi, mądrości i piękna. Nie widuję nieraz tygodniami pism i nowości polskich, żyjąc z wielkimi pisarzami angielskimi i włoskimi, i gdy dostanę transport z Polski, pochłaniam go gorączkowo, ale nieraz przechorowuję wrażenie.

Musiały już i Was dojsć napady na mój krypto-katolicyzm; istotnie nie ukrywam przed nikim, że po długiej pracy ustaliło się pomimo gwałtownego oporu ze strony wszystkich moich nawyknień głębokie przekonanie o zasadniczym i bytowym charakterze życia religijnego, o powierzchowności czystego racjonalizmu. Nie potrzebuję Was zapewniać, że nie przestałem pomimo to wierzyć w naukę, swobodę ducha ludzkiego i twórczości; ale wierzę też, że dzisiaj u nas rzeczą konieczną jest przywrócić młodym pokoleniom cierpliwą miłość i zaufanie do głębokich i twórczych sił życia. Nowa moja czysto filozoficzna książka, która pewno się w czerwcu ukaże zresztą powie Wam lepiej, że nie szukam żadnych nowych przyjaciół, ani opiekunów — w niczem nie zniżam tonu myśli, ani jej poziomu i jedynym wynikiem życiowym nieuniknionym jest i będzie utrata pewnej liczby zacnych, lecz nazbyt ze swemi teorjami zrosniętych przyjaciół. Naturalnie im dalej, tem dziwniejsza będzie się im wydawała zmiana we mnie, która przecież nie jest zmianą dla mnie, ale dojściem do większego samopoznania, do istotnej odwagi i szczerości wewnętrznej. Ale sądzę, że nie działa we mnie żadna osobista gorączka, ani ambicja, gdy czuję, że jest obowiązkiem moim nie tać niepopularnych dzisiaj wśród tych kół, z których pochodzą moi czytelnicy — stron myśli własnej. Osobiście czuję się o wiele bardziej zadowolonym z siebie i tylko pragnąłbym dojrzeć do mówienia wyłącznie o pozytywnem dźwigającym siebie zawsze życiu. To istnieje we mnie jako przekonanie, ale nie jako ta

niewyrozumowana codzienność spokoju i światła, która dopiero jest prawdą; a jednocześnie nie tracę z oczu, pragnę nie stracić niczego, co jest jego tragicznym wysiłkiem; tylko że zaczęłam spoglądać na tę sprawę jako raczej jeden z wielu dźwigających miljonów, niż jako jakaś obowiązana dawać rzeczy niemożliwe pretensja prometejska.

Pracuję dużo i bez nadziei odpoczynku, ale zmienił się sam charakter mojej pracy i nawet w przyswajaniu myśli i uczuć, których piękno czuję, znużenie przemaga nad radością. Miejmy nadzieję, że z tego się otrząsnę. Wiecie, że *Legenda* spotkała się z powodzeniem księgarskim i nakład jest wyczerpany. W prasie miała ona chwalców aż nadmiernych i wrogów aż nieuczciwych; teraz z rzeczy polskich piszę dużą książkę o *Słowackim*, oprócz tego przygotowuję do druku tom studjów o niektórych anglikach. Pozatem drukuje się tom *Idee*, o którym Wam pisałem i 2 tomy powieści, a niebawem znaczący druk pewnego rodzaju przekroju psychologicznego przez nasze społeczeństwo p. t. „książka o starej kobiecie“, może najbardziej osobista nie w małym znaczeniu z moich książek. Wiem, że piszę za dużo, ale przyszłości nie znamy, a prócz moich książek nie zostawiłbym nic żonie i dziecku. Teraz czuję straszną odpowiedzialność w powoływaniu tej małej istotki do życia; ale i tu moja dzisiejsza wiara daje mi pewną ulgę.

Jeżeli wpadnie Wam w rękę, przeczytajcie powieść *Andre Gide'a* „*Porte étroite*“. Jest to istotnie rzadkiej piękności książka, niewątpliwie dziś już można powiedzieć, że należy ona będzie do klasycznych dzieł francuskiej literatury. Zdaje mi się, że zaczyna dochodzić do samowiedzy i głosu wielką zapoznaną, zagłuszona przez *Paryż* — stara i wiecznie młoda, źródlista i skalista — wiekowa *Francja*. Nie mogę się oprzeć oburzeniu, gdy czytam jak mało sympatji, zrozumienia mają nasi rozsiani dziś po świecie pisarze i poeci dla głębokiego życia dusz narodowych; zwłaszcza artykuł *N...* oburzył mię i przygnębił, gdyż widzę stąd po przez pisma, jak ten wielki naród szamoce się z trawiącą go chorobą blagi, karjerowiczostwa, nikczemnych intryg osłanianych imieniem postępu wolnej myśli socjalizmu. Ta walka *Francji* o duszę własną i może istotnie o życie — to obok nas samych największa może tragedia *Europy*. Mam słabość do pewnych rysów ducha francuskiego, do tych właśnie, które się samym *francuzom* wymykają i każda dobra nowina z ich własnego życia duchowego daje mi radość, jakby z odkrytych młodych gałęzi na zsychnającym drzewie. Taką nowiną jest także książka, którą mam w reku: *Charles Péguy*: „*Mystere de la charité de la Jeanne d'Arc*“. Przecież nie lekomyślna przykra książka *France'a* jest ostatniem słowem nawet dzisiejszej literatury o tem zjawisku.

Prac mam masę najróżnorodniejszych; pewno gdy to piszę wyszedł już mój tom „*Idee*“: Studja krytyczne nad zagadnieniami wartości i poznania jako wstęp do filozofji dojrzałości dziejowej. Bezwzględne to rzucenie rękawicy pozytywizmowi, naturalizmowi, ewolucjonizmowi i bezreligijności dogmatycznej. Jutro lub pojutrze wyszlę księgarzowi rzecz o *Newmanie*, która prawdopodobnie wykopie przepaść między mną a wielu z moich przyjaciół, chociaż nie czuję, abym zerwał wątek swej pracy dotychczasowej. Ale pozatem mam inne roboty i wogóle ginę często sam jako żywy człowiek wśród tych krzyżujących się myślowych nici. Ta nieruchomość jest to dla mnie próba niesłuchanie ciężka do zniesienia. Dzień po dniu siedzieć w tym samym pokoju wśród tych samych mebli — to odbiera realność szerszym myślowym widnokągom; a przecież nachodzą na mnie szczególniejsze pijaństwa duszy, gdy jakiś wiersz, lub jakieś powiedzenie wstrząsają mną i dają tak silne poczucie szczęścia rozkoszy prawie zmysłowej, że wydaje mi się niemożliwem to wypowiedzieć. *Newmanowi* dużo zawdzięczam takich chwil, ale ostatnio znajduję je najniezawodniej w pracy nad poetami angielskimi: *Keatsem*, którego opracowuję teraz.

Myślę, że z Wami właśnie powinienbym mówić o różnych pomysłach i przekonaniach filozoficznych, dla których jeżeli czasu starczy chcę wywalczyć trochę miejsca i powietrza w *Polsce*. Ale z doświadczenia wiem, że o rzeczach, które mię gorąco obchodzą mogę pisać dopiero w jakies dwa lata po ich zakwaterowaniu się w duszy, a z drugiej strony tyle potrzeba mi jeszcze nauczyć się i przemyśleć. Umysłowy stan rzeczy w *Polsce* przyprowadza mię do rozpacz. Młodzi pisarze stanowczo robią wszystko, by wykoleić siebie i czytelników; samowola myślowa i lenistwo, wygodnisio-

stwo i miłą ambicja, niechęć poznawania rzeczy głębokich, brutalna ignorancja na wszystkich polach. W żadnym okresie nie znano gorzej literatury, klasyków jakichkolwiek nie zna nikł i nie chce nikł poznawać; umysły urabiają się na małej grupie pisarzy reprezentujących pewną fazę niedawnej historii: Ibsen, Nietzsche, Maeterlinck, Wilde — trochę literatury pseudonaukowej, pseudofilozoficznej — oto wszystko. Ludzie bardzo utalentowani, jak Orkan, jak Staff piszą rzeczy świadczące o całkowitem opanowaniu woli przez nerwy i zachcianki; nawet tacy jak Żeromski tracą kontrolę. Pośród młodszych powstaje jakieś lękajstwo duszy; myśli się na jeden feljeton, lub wcale. Już kilka razy mogłem obserwować jak młody umysł zrazu obiecujący padał ofiarą własnej zdolności frazeologicznej. Zdawało by się że niema żadnych ponadchwilowych namiętności. Nie mam już sił walczyć tak, jak bym chciał, ale postanowiłem nie dać na chwilę spokoju nieprzyjacielowi, to jest światopoglądom behistorycznym, beztrosce religijnej. Postanowiłem uderzać w najbardziej umiłowane fetysze inteligencji radykalnej i w tomie wydrukowanym atakuję wszystkie dogmaty postępowej ideologii, socjalizmu naukowego, chociaż w tym samym czasie nigdy goręcej nie wierzyłem, że ruch klasy robotniczej jest religijnem objawieniem naszej doby — tylko pora już nie używać tych samych wyrazów dla różnych treści. Książki o Newmanie i Vico będą były głębiej, ale tego nawet atakowany nie zauważy, bo na tej głębokości nie ma żadnej placówki. Jednocześnie zamierzam atak na zabobony estetyczne i literackie naszych młodych i już w części przygotowałem tom literacki stanowiący pendant do filozoficznego; nędzą moją jest, że przy tem wszystkiem muszę pisać beletrystykę, aby opłaciła ona koszt filozofji i wyższej literatury, muszę dbać, aby ta beletrystyka była coś warta, muszę przygotowywać się do dalszych prac, bo tylko w ten sposób uda się dojść do pewnych wyników. I nie zdziwicie się, że wśród tego wszystkiego pośród porozkładanych notat, planów, książek, napada mię zwątpienie — tchórzę. Duns Skot miał 34 lata i zostawił 6 czy 7 foljałów, a Leibnitz, a sam Newman — 45 tomów; ale gdy atak sercowy czyni ze mnie kłodę na kilka dni — gdy minie — wydaję się sam sobie śmiesznie zarozumiałym warjatem.

LIST OSTATNI.

Drogi Kolego! Wybaczcie, że dopiero dzisiaj piszę do was, ale tak strasznie pokomplikowały i poplątały się wszystkie moje zobowiązania i prace z powodu kilkumiesięcznej niezdolności do niczego i tak przerażająco ubyło mi sił nawet teraz, choć nibyto jest mi lepiej i gorączka ustała, że nie umiem znaleźć spokojnej chwili i chwycić oddechu w tem wszystkiem. Pozatem dręczą mnie różne wewnętrzne przejścia i dylematy, a właściwie niemoc moja do odszukania jakichś ożywiających pewności wśród krzyżujących się dążności i myśli. Jestem dziś człowiekiem teoretycznie przekonanym o prawdzie religji i jednak niereligijnym, gdyż właśnie teoretyczna wiedza daje zimną jasność nie wymagającą ciepła.

Gdyby katolicyzm takim jakim jest, — jako nauka, moralność, system sakramentalny, pojmowanie przyrody, historii, miejsca człowieka w bycie, — nie był jednocześnie faktem nadprzyrodzonym, wymagającym żywego poczucia udziału w tym fakcie, byłbym katolikiem, gdyż rozumowo mię on nie tylko zadowalnia, ale ciągnie z dniem każdym silniej; jest to jednak siła logiczna argumentów przekonywających, nie żadne osobiste działanie z mojej strony. Nie umiem sobie dać rady z tym faktem. Naturalnie nie potrzebuję wam mówić, że nie jestem i nie stałem się wielbicielem istniejącego kościoła, ale uważam, że nie mamy prawa potępiać kościoła, my, którzy (gdy weźmiemy pod uwagę nasz rodowód umysłowości) od 4-ch wieków usunęliśmy się z kościoła, korzystając jednak z jego zrealizowanej w historii i dźwigającej nas rzeczywistości usług. Nie potrzebuję wam też mówić, że swoboda badania, żądza prawdy i poznania nie kapitulują we mnie, lecz one właśnie i, niestety, tylko one prowadzą mię do katolicyzmu. Żyję w całkowitej rozterce duchowej i nie umiem przewidzieć, dokąd mnie zaprowadzi własna moja praca. Jest to tem dziwniejsze, że mało i prawie wcale nie czytam literatury katolickiej, i przeważnie teraz studja moje upływają albo w towarzystwie umysłów nie religijnych, albo religijnie obojętnych, lub też protestanckich. Pomimo to ciągle i nieustannie obraca się jakieś koło rozpędowe, które zamyka wszystko w sobie (...?). Tłómaczę obecnie dialogi

Bruna, i nie mogę nie widzieć, że chociaż ci przedstawiciele katolicyzmu, którzy go spalili byli ludźmi nędznymi i reprezentowali stopień moralności i myśli o wiele niższy od niego, to jednak idea Bruna nie wytrzymuje porównania z katolickim poglądem. Tego samego uczucia doznawałem, studując potem pisma Andrzeja Towiańskiego. On miał rację jako jednostka wobec jednostek, ale kościół miał rację wobec niego. Nie potrzebujecie się w żadnym razie obawiać żadnej demonstracji nawrócenia. Wydaje mi się to zawsze śmiesznym, lub czemś jeszcze gorszym, gdy jakiś pisarz, artysta i t. p. uważa, że czyni zaszczyt Kościołowi, Panu Bogu, stając po ich stronie, przyrzekając im swą protekcję. Wprawdzie wiem o tem, że Bóg to Bóg — a ja tylko, dajmy na to Alfred Rette (Fr. Coppée), ale dzisiaj rządzi opinia, a ja jestem bardziej „en vogue”: mogę zapewnić Chrystusowi jeżeli nie dobrą, to przynajmniej lepszą prasę — uczynić ją... świętą... aktualną.

Niezależnie od tego jednak obecny stan kwestji religijnej u nas jest nie do zniesienia i wymaga walki i pracy. Niepodobieństwo oddychać powietrzem, przesyconem operetkową lekkomyślnością, kabaretową brutalnością w stosunku do najbardziej zasadniczych sił duszy ludzkiej. Sądzę jednak, że każdy musi pozostać w granicach swojej szczerości. Dla mnie religia, katolicyzm staje się coraz bardziej centrem moich teoretycznych (a te są u mnie najsilniejsze) interesów; nie jestem w stanie... (nieczytelne) tej myśli, nie wiem, co nastąpi dalej w mem życiu duchowym, ale dzisiaj już nie umiałbym pisać nie przeciwstawiając się temu co jest najstraszniejszym wrogiem myśli u nas — bezreligijności płynącej z lekkomyślnego indyferentyzmu wobec wszelkich zagadnień.

Zresztą krytyka literacka staje się zajęciem nie do zniesienia, jeżeli nie związana jest z żadnym systematem wiary. Lichy tylko człowiek może przeżywać coraz to nowe dramaty duszy ludzkiej i zachowywać wobec nich tożsamość tylko swojej zabezpieczonej przez bezpłodność obojętności. Krytyk odbywa właściwie Dantejską wędrówkę, lub lepiej było by mu nigdy nie myśleć o literaturze i sztuce. W Anglii był pisarz, który może uchodzić za typ czystego krytyka, — Harlitt. Sainte Beuve we Francji jest już bardziej złożonym wypadkiem. Ale łatwiej jest teoretyzować o swej chorobie, niż ją uleczyć. Pomimo wszystko, jestem zimny i mózg jest najgorętszą częścią mojej istoty.

Dla tego nie przechodzi dzień bym nieżałował, że jakiś cud Was nie zapędzi do Florencji. Jeżeli nie odzyskałbym przy was młodości i entuzjazmu, jeżelibym nie oczyścił duszy z tego, co jest tylko teorją, i nie wyzwolił wreszcie siły, która musi być przeciwieństwem, jeżeli to życie dotąd z pewną dozą wytrwałości znieść mogłem, — widać już zastężyło we mnie wszystko, i muszę oswoić się z dziwną i straszną rolą człowieka, „widzącego prawdę”, lecz nie zdolnego przejąć się nią, by widzenie mogło go zbawić.

Z głęboką niechęcią witam teraz myśli, które możnaby rozwijać w studja, być może nie pozbawione znaczenia. Widzę jak można je wyzyskać, widzę nawet, że byłyby to rzeczy dobre, t. j. naprawdę warte tego, by się dla nich trudzić, a pomimo to jest coś, co odbiera mi całą radość z poznania. Straciliśmy siebie z oczu i niewiele wiemy o sobie. Była w życiu mojem doba, kiedy pisanie było dla mnie wielką, zmysłową prawie radością. Z piórem w ręku czułem się szczęśliwy, tak że potem przychodziło otrzeźwienie, jak po wybryku cielesnej natury. Nie umiałem wyzyskać tej pory, uważałem ją za coś, co trwać będzie zawsze. Teraz pisanie daje mi wszystko prócz radości. Nie-raz dopiero w kilka miesięcy po napisaniu czegoś jestem w stanie znieść myśl o tej robocie, przyjrzeć się jej nanowo bez odrazy i spokojnie. Wogóle nie wyrobiłem sobie usposobienia do (?)... pracy, i nie zawsze u mnie...

(Nie skończony z powodu śmierci autora. Przyp. wyd.).

PIERWSZY, POWSZECHNY ZJAZD LITERACKI W POLSCE UCHWALIŁ:

1) OSOBNEMU KOMITETOWI POLECA SIĘ WYSZUKAĆ, ZEBRAĆ WSZELKIE DOKUMENTY, JAK PROTOKOŁY, LISTY, WSPOMNIENIA OSOBISTE ITP., MOGĄCE WYJAŚNIĆ SPRAWĘ STANISŁAWA BRZOWSKIEGO I OGŁOSIĆ JE DRUKIEM.

2) ZE WZGLĘDU NA ZASŁUGI STANISŁAWA BRZOWSKIEGO JAKO WYCHOWAWCY W LITERATURZE ZJAZD LITERACKI OŚWIADCZA, ŻE PÓKIBY SIĘ NIE ZNALAZŁ ABSOLUTNIE PEWNY DOWÓD JEGO RZEKOMEJ WINY, NIKT NIE POWINIEN UWŁACZAĆ PAMIĘCI ZMARŁEGO ANI UTRUDNIAĆ ŻYCIA POZOSTAŁEJ PO NIM RODZINIE.

P R Z E K Ł A D Y.

G E O R G E M E R E D I T H.

BALLADA POPOŁUDNIOWA.

Wczoraj, gdy mi ze spaceru powracał przed zmro-
(kiem,

Ujrzałem śmierć, jak rękę mi kredowo-białą,
Pochylona nademną czoliskiem bezokiem,
Dawała kwiecie zwiędłe, które spaść już miało.
O śmierci, jakże gorzkim twój kwiat poi sokiem!

Śmierć rzekła: rękę i zbieram, i poszła swą drogą.
Inny mi się kształt zjawił, plugawy żelazem,

Zrąbana mieczem postać, skamieniała twogą,
A z wien jej metalicznych łsnit żar raz za razem.
Życia wiedzo, o jakżeś wiedzq twardq, srogq.

Rzekło Życie: urabiać mój kształt — w twojej mocy.
Wówczas pamięć, jak lelek, kwilqcy na sośnie,
Beznadziejność, jak leśny skowronek sierocy,
Nutę Życia i Śmierci splatajqc załośnie,
Śpiewały mi ten motyw mój do końca nocy.

DECH GŁOGU.

I.

Południo-zachodni, błogi
Wietrzyk wionie. Pachną głogi.

Liczka mej się lubej płoniq.
Zeszliśmy się pod jabłoniq.

Owoc ząbkim tnie na dwoje:
Ten — mówi — kęs mój, to — twoje
Nim ja i nim ona zjadła,
Sok piliśmy z tego jadła.

II.

To jabłuszko, głogiem wonne,
Kiedy dziś, samotny, wspomnę —

Miało smak słodziutki mleka.
Dziś jam tu, ona — daleka.
Czasem błysnie wspomnień rąbek:
To jabłuszko, w nim jej ząbek,

Jej spłon i mej chęci siła —
Gryźć, gdzie ona nadkusiła.

Tłom. Jan Lemański

IGOR SIEWIERJANIN.

PODCZAS NAWAŁNICY.

*Ja żyję, chcę żyć i żyć będę.
A wasza dola: zczekać — zczekać.
Ja nieśmiertelność, wiem, zdobędę.
A wy?... Los wasz: mieć dla mnie cześć.*

*Umrzeć i nie być? nie mieć jaźni?
Znicestwieć? rozwiać się, jak pył?...
Nie! Ja odczuwam najwyraźniej,
Że będę, jestem i żem był.*

*Życ dla mnie znaczy: życie krzesać,
Skrę ze skrę łączyć, z nicią — nić.
Co dzień, jak wiosna, jak maj, wskrzeszać,
Trwać myślą, czuć, roić, śnić.*

*Lecz ja nie pragnę waszej cześci —
Waszego szmeru kornych warg,
Bo wy — bo tłum wasz dziś bezcześci
To, przed czym wczoraj zginał kark.*

*Jam ujął bestje czuć za grzywy,
Jam w sobie zwalczył gniewu pęd.
Zabij mię, zastrzel: będę żywy —
Duch, wyzwolony z ciała pęd.*

*Zapachem pól, drzew liści dyszeć,
Świeżością ulew, pyłem zbóż,
Jak trawa rośnie, widzieć, słyszeć,
Życ ciszą ciszey, burzą burz.*

*Mniejsza o chwałę, o blichtr mniejsza.
Możecie wielbić mię i lżyć:
To mnie ni zwiększa, ani zmniejsza.
A wy?... wam ginąć, a mnie — żyć!*

*Nie martwi życie mnie niczyje,
Rozkoszy nie da niczyj zgon.
Morderca pierś gdy mi przeszyje,
Sam zginął. Jam żyw, martwy — on.*

*Jak wichru strumień, jak pies gończy,
Gnać polem, dalek ścieżyn, miedz,
I myślą w przestrzeń bledz i bledz,
Gdzie nieskończoność się nie kończy.*

*Żył.. Pan swojego jam żywota.
Wierzę weń wiarą wszystkich wiar:
Nie dla mnie słabych dusz martwota,
Przepastny trwóg i zwątpień jar.*

*Oto jest moja spowiedź szczerą:
Niech mi kto życie, mienie skradł;
Nienawiść duszy mej nie zżera.
Kocham, wszystkiemu jestem rad.*

*Jest życie baśnią dla mnie śpiewną:
W śnie czuwam, w gwarach jawy—śnie;
Cudowną moich snów królowną
Jest wieczne „tak“ i nigdy „nie“.*

*Kto zwątpił, stchórzył, płacze, kwili;
Kto przegrał, biedak, w nerwów grze:
Śmierć tryumfuje w takiej chwili,
Bo kto żył śmiercią, śmiercią mrze.*

*Co znaczy dla was żyć? — wy wiecie.
A kolor mego życia chceń —
Miłować wszystko na tym świecie:
I dzień, i noc, i blask, i cień.*

*To znaczy dla mnie żyć bez brzegu:
Niezmiennność kochać wiecznych zmian.
I w was tę miłość niech zażęga
Kwteclstych moich pieśni wian.*

ANANASY W SZAMPANIE.

*Ananasy w szampanie! Ananasy w szampanie!
Co za skrzyśty, przeostry i przedziwny to smak!
Trąci fiordem norweskim, wsącza do ust Hiszpanję!
Natchnął wiersz mi, za pióro chwytam, piszę wam tak:*

*Furkot aeroplanów, grom ekspresu, świst blitzu,
Wyścig auto o rekord: dziobem przestrzeń się żga.
Ktoś tam z kimś się zcałował, ktoś tam strzaskan po licu...
Ananasy w szampanie, to — wieczoru puls drga.*

*Wśród dziewczątek nerwowych i w dam gronie szampańskim,
Ja z tragedji wykróję najwymarzeńszą z fars.
Ananasy w szampanie w gronie boskoszalańskim!
Z Moskwy do Nagasaki i z New-Yorku — na Mars!*

Tłom. Jan Lemański.

PIOTR DUNIN BORKOWSKI

FLAUBERT I DOSTOJEWSKI.

Postacie naczelne Dostojewskiego są to zawsze postacie twórcze, co jest równoznacznem dla tego pisarza z pytaniem: czy można przejść przez życie z pełnią człowieka instynktu, nic z niego nie uroniwszy? Powieści Flauberta wyrażają nam twórczość tego autora pośrednio. Flaubert był twórczym widzem, opisał nam postawę duchową człowieka, zbierającego dla siebie materiał życiowy z ogromnym trudem i z wyrafinowanym wyborem. Przedstawił nam ile to otrzymuje się za pomocą jego metody najwszechstronniejszej wiedzy o życiu i jak cały ten system życia uniemożliwia nam rolę aktywną. Jeżeli bowiem bierność wobec życia może być aktywną, to jest nią bierność Flauberta. Umie on wyciągać mnóstwo emocjonalnych treści z życia i żywić się nimi swobodnie, podniecać; z drugiej strony zna wszystkie niemal kruczki życia, umie między nimi a sobą budować wały ochronne.

Flaubert stoi na miejscu nie dlatego, by nie wiedział, że coś może go wywrócić, ale dlatego właśnie, że ma bardzo aktywne środki dla uniknięcia wszystkiego, co mogłoby go zaatakować. Flaubert ostatecznie zawsze tworzy życie, a nie człowieka — człowieka w życiu raczej tworzy, ale nigdy jego duszę. Żyje on rozważaniem, rozumieniem i odczuciem życia drugich, samem ich życiem co prawda, ale nie kosztem ich życia. Powieści jego są dowodem ustawicznej potrzeby pracy dla utrzymania się w życiu i używania go. Flaubert to jasny przykład, że osoba autora i myśl twórcza stoją poza dziełem; myśl twórcza wpływa jednak na całość i wypracowuje materiał dla całości.

Często słyszy się spory na tle pytania, jakie stanowisko zajmuje Dostojewski wobec swych naczelných postaci — czy identyfikuje się z nimi, czy ma o nich wyrobione obiektywne zdanie. Jeżeli nie chodzi o stany psychologiczne samego autora — (w nich może bowiem nastąpić w chwili twórczości nawet zupełna identyfikacja, czego najlepszym przykładem u Flauberta scena otrucia żony Bovary i list w tej sprawie do H. Tainea) — to należałoby odrzucić zupełnie możliwość istotnej identyfikacji autora z postacią. U Dostojewskiego zachodzi jednak w istocie fakt identyfikowania postaci naczelných co prawda nie z osobą autora, ale z jego ideą twórczą. W przeciwstawieniu do Flauberta, którego idea twórcza odżywia się za pomocą jego powieści, szuka soków do swego życia — Dostojewski swoją ideę twórczą dopiero wyrabia w powieści, eksperymentując, próbuje czy wogóle może ona żyć wcielona w rzeczywistość. U Dostojewskiego idea twórcza stara się więcej życie w stosunku do siebie poznawać, na tle życia się uczyć, by w niem się ostatecznie określić, podczas gdy Flaubertowska nabiera doświadczenia i z życia zbiera plony. Flaubert w rezultacie marzy, jak żyć w istocie przyjemnie i bezpiecznie, nie łudząc się i nie ryzykując, a jednak zachowując zupełną wiedzę i wrażliwość człowieka. Celem Dostojewskiego jest żyć jaknajpełniej, aż do gwałtownego bezpośredniego skurczu bólu, a zarazem tak, by życie nie straciło nic ze swego moralnego sensu. Między Flaubertem a jego postaciami niema innego stosunku, jak pomiędzy nim a ludźmi; łączy ich fatalistyczna konieczność, a może przypadek. Według Flauberta życie jego niema żadnych wewnętrznych wspólnot z życiem jego postaci. Kapitał emocjonalny tkwiący w człowieku zna on z własnego doświadczenia, rozumie też ból u innych, może z nimi współczuć niekiedy, ale oni go w istocie nie wzru-

szają, chyba od strony oceniającej sam fakt wzruszenia. Jak może go zresztą osobiście, przejąć konkretny człowiek (postać jego) skoro jest przekonany, że ten człowiek w istocie nie żyje dla tego celu, dla którego on żyje?

Łatwo zauważyć z tego co powiedziałem o Flaubercie i jego wewnętrznym świecie aktywnej obrony swego biernego stanowiska w życiu, jaką rolę musiało w tym życiu odgrywać pewne metodyczne opanowywanie faktów i ich rozmieszczanie. Flaubert często skarżył się, że go posądzano o skrajny egoizm, wiedział on, że tak nie jest, choć nie bardzo umiał się z tego wytłumaczyć. Życie w nim wrzało, ale życie w okowach nałożonych nań przez niego samego. Rzadko jednak kto może pojąć jak w ogólności można znieść okowy, cóż dopiero własnego wyrobu. Flaubert, jest to typowy twórca, którego skuł jego własny cel. Celem jego i tworem było to stanowisko wobec życia, które wypracować usiłował, a które może istnieć tylko w bardzo skoordynowanym świecie. Często podnoszono, że w „Madame Bovary“ metoda powieści była celem. Jest to z punktu widzenia stanowiska Flauberta zupełnie zrozumiałe. Widzimy w ten sposób przykład jak dzieło (nawet jego metoda) nie narażając świata wewnętrznego autora, może się stać zupełnie oddzielnym zamkniętym w sobie celem, i to im bardziej skończonym, bez jakichkolwiek domieszek, tem bardziej temu stanowisku odpowiadającym. Powieść Dostojewskiego jest zarazem powstawaniem jego świata, którego tylko założenia znał. Ten świat tworzy się ustawicznie i wszędzie: w dyskusjach, piśmie, czy w działaniu, nie ma on granic stałych i nie może mieć, nie ma też specyficznego, pojedynczego celu: dzieła oznaczonego. Tego rodzaju autor, jak Dostojewski, jest może stosunkowo najmniej powołanym do wydzielenia świata twórczości z obrębu ogółu wydarzeń i zabiegów ludzkich. Będąc równie silnie przywiązany do swej twórczości, jak Flaubert, nie sądzi jak ten ostatni, że wszystko co się dzieje poza twórczością i poza stanami, które służą jej za podłoże, jest głupstwem w życiu, lub w ogólności rzeczą nie godną wzmianki.

Niema autora, któryby bardziej od Dostojewskiego umiał pomieszać dziedziny bezpośrednich zdarzeń i zabiegów z dziedziną twórczości: u niego i w jego dziełach, wszystko jest w stanie wrzenia i tworzenia się; wciąż są cele (nie cel) do uskutecznienia w myśl zasady twórczej. Nawet epilepsja była mu miłą, z powodu tych chwil naprężonego, silnego, twórczego poznania, jakiego doznawał na chwilę przed atakiem, gotów wszystko poświęcić dla chwili szaleństwa twórczości, podobnie, jak Flaubert, dla godzin jej umiaru. Niema twórczości, niema stanów twórczych, jest tylko życie dla tego wielkiego twórcy, ponieważ on sam poza twórczością niemal nie żył. Pozatem są dla niego chyba tylko typy ludzi pospolitych, których opisuje nie bez uczucia litości, jako takich, którzy nie są zdolni znajdować się w tych stanach, które dla niego stanowiły życie. Jego ludzie pospolici są to osoby żyjące przeciętnie, zastosowujące się do wypadków raczej, ale nie chcące kierować wypadkami. Życ, to znaczy tworzyć.

Nie odróżnia zresztą Dostojewski, uczuć i emocji w ludziach takich, które mogą zostać przez wypracowanie płodnymi w istocie, a nie stają się niemi: w nim stają się one takimi wszak zawsze, a zresztą jest on bardziej poetą stanów psychicznych twórczych, aniżeli stawania się istotnego. Co jest w istocie ludzkim jest już tem samym twórczem. Z drugiej strony nie uznaje on czynów dokonanych nie z rozżarzonego pragnienia lub marzenia wywodzących się, lecz z pobudek akcydentalnych, więc nie psychicznych. Historia dla niego mogłaby być historią twórczości, nigdy wypadków spowodowanych interesami ludzi. Nie widzimy u niego nigdy osoby, któraby umiała działać, choć każda niemal mogłaby tworzyć. Wogóle jest bardzo wątpliwem, czy wierzy on w wartość działania nie twórczego. Ludzie pospolici opisywani przez niego także nie działają, oni się jeno niepotrzebnie krzątają. Gdyby zaglądnąć do duszy Dostojewskiego to zdaje się, że nie znalazłoby się w nim innych dla nich słów, jak słów Chrystusa zwróconych do Marty. Widzimy tu rozwiązanie tego paradoksu, że twórcy kształtując świat i posługując się światem, nie są

z tego świata. Wyrzeczenie się świata przez Flauberta, w imieniu ekskluzywnej twórczości literackiej, która jest ostatecznie także twórczością w życiu samem, a wyrzeczenie się chrześcijańskie Dostojewskiego, połączone z uwielbieniami dla wszelkiej twórczości w obrębie życia, choć są one faktycznie zupełnie różne, to jednak filozoficznie można dla nich odnaleźć wspólną płaszczyznę. Flaubert sądzi, iż tworzy świat, Dostojewski duszę; obaj marzą o czymś innym, obcem jest im to samo. Czyż nie marzą oni jednak w gruncie rzeczy o tem samem, tylko z innej strony?

Są ludzie, którzy niezależnie od towarzyszącego im pesymistycznego czy optymistycznego nastroju, w zdarzeniach życiowych upatrują wszystko to co o rzeczywistości wiedzą. Myślą tylko o tem, co się im przydarzyło, życiem są dla nich pewne fakta zaobserwowane jako częściej lub rzadziej mogące się przejawiać. Celem ich wyzyskiwanie najpełniejsze każdego momentu, jakie życie nastęcza. I znów niezależnie od tego czy uważają swe życie za udałe lub nie (co zresztą może być kwestją osobistych sukcesów, klęsk lub temperamentów) są ludzie, dla których rzeczywistość nabiera dopiero wówczas znaczenia, gdy została przeżyta, gdy wydarzenia zewnętrzne spaliły się w jakiejś namiętności. Rzeczywistość na którą patrzy kochanek nie jest różną od tej, na którą patrzy zblazowany filister. Drzewa szumią podobnie swoje długie szepty, kwiaty podobnie rozchylają się do słońca, podobnie więdną niespełnione nadzieje, rodzą się nowe potrzeby, narzucane przez świat zewnętrzny. Różni je to, że rzeczywistość nabrała jakiegoś jedyne go znaczenia, że milcząca natura zaczęła mówić, nie ma już tej obiektywności wiecznego przypadku, który po zaistnieniu należałoby jak najprościej i najpełniej wykorzystać — i to jak wykorzystać? Miara wartości jaką posiada taki człowiek może być różnaitą, ale zawsze zgodną w tendencji. Zmierz a zawsze do największego, najbardziej różnaitego, a najspokojniejszego używania. Czem jest jednak użycie bez używania go w pełni, chyba zewnętrznym naskórkim użycia. „Nikt nie żyje swego życia“ mówi Rilke w swojej „Książce godzin“, i jakby zdumiony pyta: „kto zatem je żyje? czy żyjesz ty Boże życiem?“. Jest w tem pytaniu coś słusznego; nieludzkich sił trzeba, by w pełni stopić w harmonijną całość wszystko to, co nas otacza, wszystko to, co nas dotyka i nam się przydarza, stopić z wewnętrzną naszą namiętnością, która chce to wszystko w sobie przeżyć i dalej tym pokierować, a nie stracić nic ze swej dziewiczej świeżości odczuwania. Wielu mówi o rozkoszy pierwszej miłości, nigdy jednak pierwsza miłość się nie wraca. W czasie jej trwania widzi się świat cały nużający się w naszej namiętności, świat odmieniony, a jednak prawdziwy. Tymczasem inne strony rzeczywistości, nie mieszczące się absolutnie w ramach naszej namiętności, zaczynają rzucać się w oczy, przypominać swe piękno i wagę — pryska czar omamienia, by nigdy już nie wrócić. Później można silniej kochać, prawdziwiej, mniej egoistycznie; wyłączność jednak ujęcia świata, wyłącznie w pojęciu miłości już się nie wraca. Wąskość wzruszenia nie dorosła do szerokości życia, błąd się już nie powtórzy. Wizjoner religijny bierze życie w rachubę, tylko w życia stałych treściach, unika życia w znaczeniu akcydentalnym, pożądanie jego w sobie zabija. Człowiek obowiązku czuje brak jeszcze czegoś, czego mu niedostaje: jeśli chwila nie jest niczem dla nas więcej, jak przypadkiem — nie można żyć chwilą.

Ale jednak jeden głęboko przeżyty stosunek do czegokolwiek, uczy nas więcej, niż szereg zimnych praktycznych obrachunków, uczy nas wiedzieć czem jest życie, i dążyć świadomie w nim do urzeczywistnienia czegoś, i chociaż wzburzone uczucie zdaje się wszystkim innym spojrzeniom na świat zagrażać, chociaż widzimy świat cały w rydwanie jednej ponęty — prawdziwszy to jednak świat, niż tego, co go w spokoju ogląda. Namiętność porywa nas, jest kłamstwem, jest luźną, oderwaną, mylną tak pod względem oceny istotnych przeszkód lub ułatwień, jak i w stosunku do nas samych. Ale jest i prawdą, choć może przesadzoną w swoim znaczeniu, w stosunku do jednej jakiejś naszej potrzeby oderwanej od wspólnego podłoża z innymi.

Wielkie wzruszenie jest zawsze początkiem naszego istotnego życia, lub jego odnowicielem, stwarza w nas organ życia. Ten organ staje się organem prawdy człowieka, i wówczas dopiero wiemy, czym może być rzeczywistość dla człowieka.

Jak często uciekamy w marzenie! W marzeniu widzimy urzeczywistnienie tego, czego pragniemy. Posiadamy przedmiot ukochany, to znów widzimy urzeczywistniony system społeczny, lub jego reformę, bardziej przystosowaną do życia — do życia z załączkami nowych potrzeb, któreśmy już odczuli i zrozumieli. To znów chcemy komuś ukraść jego życie, przerobić siebie, bo z tym cudzym gestem, widzimy siebie ponętniejszych, wspanialszych. Kiedy indziej wzruszyła nas nędza; i już zaraz chcemy widzieć ludzi w dobrobycie — więc budujemy szpitale, szkoły, zmieniamy instytucje. Marzenie idzie zwykle takimi drogami — jest nieskoordynowane, ustępuje innemu, zamiast je uzupełniać. Nie widzimy np. w marzeniu prawie nigdy jakiejś całości w projekcie życia, tylko jakieś do ekscentrycznych miar i oceny podniesione jego fragmenta; nie widzimy zatem całości warunków, które stanowią opór życia względem marzenia naszego. Nie widzimy, że urzeczywistnienie marzenia może przynieść więcej strat dla życia naszego, niż korzyści jednostronnych. A jednak — choć marzenie prawie zawsze nam się wymyka, choć błądzi po lazurach, choć marnieje bezużytecznie, bezcelowo, choć zadawała niektórym iluzjami spełnień, to jednak nie możemy wprost pomyśleć o żadnym urzeczywistnieniu bez marzenia.

Flaubert ogranicza się do zharmonizowania popędu wyrażającego się przez marzenie z życiem w sztuce. Osobiście nie dąży do zharmonizowania, nie dąży nawet do tego, jako prywatny człowiek, stara się wyrzec o ile to tylko możliwe, kontaktu z życiem. Odmienność jego stanowiska w stosunku do postawy romantyków polega więc nie na przekonaniu, że marzenie można pogodzić z życiem. Nie miał on jednak mimo to żadnej słabostki dla marzenia, chcącego mieć wpływ na rzeczywistość i nie sądził by ono samo rozkiełzane stwarzało jakieś wartości. Nie cenił popędów marzenia dla marzenia, jak nie cenił życia dla życia. Sztuka dopiero nadawała im powagę bezwzględną, tragiczną. Objawienie przez autora wzajemnego ich stosunku i tragicznego ich konfliktu, daje nam dopiero pełne jej ujęcie i przeżycie.

Nieharmonijne życie obraca się zwykle wobec dylematów: np. idealizm-przyziemność, abnegacja-rozpusta. Formy harmonii są zwykle decyzją na któryś z członów takiego dylematu. Flaubert jednostronną namiętnością pochłonięty nauczył się wcześniej znaczenia abnegacji. Urodzony w obrębie działania kultury katolickiej w niej też zdobywał środki dla abnegacji. By życie spostrzegane możliwie w sobie przetrwać, trzeba samemu mało żyć — oto dewiza Flauberta. By życie w jednym obrazie odzwierciedlić, nie można zażywać go w codziennych dawkach. Po przez sztukę chcę on już tylko widzieć życie. Tylko w tym ograniczeniu widzi możliwość dojścia do celu, przynajmniej do ujrzenia pełni życia. Jest to jego przystosowaniem się życia dla sztuki za pomocą ascezy. Harmonia jego, będąca poza postaciami, ponad nim samym, jest celem Flauberta, jako osoby prywatnej. Sztuka nie wymaga od niego wzywania się w postaci przez niego tworzone bezpośrednio, życia ich życiem wewnętrznym. Flaubert dostarczyłby sporo cennego materiału dla tych nowoczesnych estetyków niemieckich, którzy nie chcą widzieć sztuki we wczuwaniu się autora, a następnie czytelnika, w postaci przez autora stworzone, a raczej widzą ją w odgadnięciu i odczuciu, manifestacji ich życia i pełni tego życia, przed czytelnikiem objawionego. „Nie to nam każe podziwiać ruchy uciekającej ze strachu sarny, że rozumiemy jej stan wewnętrzny, ale dlatego ją podziwiamy, że w tym strachu jest pełną życia i gracji, że wyraz zewnętrzny jej życia jest pięknym“ — mówi, mniej więcej, temi słowami jeden z nowszych estetyków. Można by powiedzieć, że w przypadku postawionym jako przykład przez estetyka niemieckiego, jest kurczowa, zresztą słuszna obrona przed czynnikami antropomorficznymi. Pytanie jednak, (czy w samym przeżyciu estetycznym taki antropomorfizm nie miał miejsca. Weźmy zamiast sarny jako przykład ludzi: weźmy np. ucieczkę Hektora przed Achillesem,

a możemy się przekonać, jeśli znamy psychologję, że tę samą estetyczną rozkosz, którą my czujemy, odczuwać mógł i Hektor: — rozkosz strachu panicznego, podobną do rozkoszy bólu tak często opisywanej przez Dostojewskiego.

W tym tworzywie zawieszającym działanie prymitywne właściwego nam popędu, za pomocą zharmonizowania jego z tem co go otacza, co go uzupełnia ze strony przez nas (rzadko przez niego) obserwowanej, znajduje się podstawa piękna dla Flauberta. Flaubert chce dać podkład życiowy książce, odzwierciedlić życie tak, by w istocie konflikt z niem wypadł jasno. Autor „Madame Bovary“ obserwuje życie drobnostkowo, zbiera szczegóły, zatapia się niekiedy w historyczne dokumenta, bada wszystko to, co w duchowości ludzkiej poznać może, by w ogólności być jaknajbliżej tętna naszej egzystencji. W ten sposób sądzi, że daje nam życie prawdziwe, wierzy, że niezgoda z niem jego postaci wyda się nam o tyle oczywistszą, o ile nam łatwiej samemu skontrolować, że nie obracamy się tylko wśród marjaków jego wyobraźni, ale że wszystko mogło się tak zdarzyć. Goethe wybiera inną drogę, daje nam nie realne życie, ale życie jednostek, które nie popełniają błędów ni omyłek w swych rozumowaniach, a które jednak ich „natura“, ich świat pożądań zetknawszy się z żywiołem zewnętrznym, pchają w kierunku nieodwołalnym, mimo braku wszelkiej intrygi ze strony otoczenia. W idealnie odmalowanej egzystencji (nie pewnych tylko idealnych indywidualów, ale wogólności) widzi jeszcze konieczność konfliktów. Tragizm Goethego uwidocznia nam może bardziej głębię trudności zharmonizowań, naturalizm Flauberta umożliwia nam łatwiejszą kontrolę.

Niesłuchanie głęboko odczuwa Flaubert niezharmonizowanie marzenia z życiem. Nic niema w tem dziwnego, wszak jego własna harmonja, ubóstwiana przez niego — sztuka ciągnie przecież najwięcej soków żywotnych z tej dysharmonji w jego postaciach. Jego najgłębsze wycucia są zawsze wizją ponad zapasami nieskoordynowanych sił. W wizji swej sztuki ukazuje przeciwności między ludźmi a ich naturą. Dlatego nie przyznaje racji żadnej z obu stron walczących, nie przychyła się ani ku marzeniu, ani ku rzeczywistości.

Psychologiczny ten autor, naturalista w opisie, daje nam takie sceny, jak Bovary. Zaznajamia nas dokładnie z procesem działania trucizny, z popolitością psychologiczną odruchów osób z otoczenia; (żadna z nich nie traci swych narowów, przystosowuje je tylko do sytuacji. Pojawienie się ślepego nucącego rozpustną piosnkę, jest też umotywowane realistycznie. Ale dlaczego w chwili konania Emmy przez okno otwarte dla ułatwienia jej oddechu, muszą dolatywać dźwięki rozpustnej piosnki? Dlaczego właśnie w tej chwili przybył ślepiec, by piosnkę swą zanucić? Przypadek tak w porę, podkreślający wypadki, czyż jest środkiem naturalisty? Czyż tu nie przemawia czysty artysta, co w symbol chce przekuć wypadek? Flaubert artysta pracujący w materjale z „tego świata“ potrzebuje takiego symbolu, widzi tylko tragizm jako wynik konfliktu w znaczeniu życiowym, nie widzi nigdy zmiłowania, czy odpuszczenia. Dysharmonje nie wyrównują się nigdzie, wizja artysty tylko je ujmie, a Flaubert który zamknął artyzm na tym świecie bezwzględnie, nie widzi możliwości złagodzenia tragizmu. Cierpienie dochodzi szczytu, artysta nakłada na nie wieniec symbolu, najwyższy krzyk życia. Artyzm (choć zresztą jak najbardziej z tego świata) wyrasta ponad ślepy naturalizm, godzi on pożądania i próby rozkiełzanego, rozpustnego marzenia, z głupią, złośliwą, podstępą rzeczywistością w akcji śmierci, która już nie jest tylko prostą śmiercią, tą co spotyka 40 pudową kumoszke z Moskwy, o której tyle mówi Iwan Karamazow, nie jest śmiercią przewidzianą w medycynie — ale najwyższym objawem sztuki Flauberta, rozwiązaniem wypadku i umieszczeniem się ponad wypadkami. W artyźmie odnajduje Flaubert swoje współżycie harmonijne z całością ludzkiego życia i marzenia.

Dostojewski nie znał w ogólności sztuki, w takim pojęciu jak Flaubert. Ideałem jego była rzeczywistość godząca w istocie marzenie z życiem. Więc choć obaj byli zasadniczo w tym samym stosunku negacji do ideału propagowanego przez romantyków, to jednak w konsekwencjach rozchodzili się. Flaubert uważał stanowisko romantyków nie-

zgody nie za ideał, nie za coś godnego propagowania, ale za przykrą, ujemną konieczność, którą najchętniej chciałby przemilczeć w praktyce swojego własnego życia, zbyć pogardliwym gestem obserwatora przeżywającego obce życie w jednolitej wizji. Dostojewski uważał możliwość harmonji za niewykluczoną i starał się ustawicznie o przedstawienie rosyjskiego Boga - człowieka, który by wygładził sprzeczności, usunął poniekąd platformę starc. Świat, w którymby każdy czyn zgodny był z myślą, najściślej z nią związany, a zarazem zgodny z wszystkim co go otacza, z potrzebami innych ludzi, z rytmem wszystkiego co żyje i rozwija się w człowieku. Naturalnie w ten sposób powstaje kwestja bardzo ważna: każde życie indywidualne zmierza do umniejszenia swoich przeżyć uczuciowych z tym rytmem natury, jeśli są one np. przykre, albo do przeciwstawienia im swego osobistego programu. Przyjemność posiadania świadomości jest już tego dowodem; nie chcę tedy być czemś, tylko chcę rozumieć coś, a rozumieć w tem znaczeniu można to tylko, co nie jest nami. Poza tem trzeba stwierdzić, że jeśli część przyrody (człowiek) chce ją całą przeżyć, potrzeba już z natury rzeczy pewnego sztucznego dosztukowywania się albo przemilczania obronnego dzięki swemu charakterowi twórczemu.

Dla Flauberta nie było nic ponad sztukę, nic poza spojrzeniem artysty na to, co zdołał zrozumieć, przeżyć, przetrwać. Dla Dostojewskiego — nic ponad życie, jeszcze nie stworzone, jeszcze nie scharmonizowane, ale całą swą najbardziej istotną stroną chcące powstać. Harmonja, któraby nie była w samym życiu, w każdym codziennem zdarzeniu objawioną harmonją wyłączości, ograniczenia się — nie jest harmonją. Dostojewski pisząc chce pokazać, że chciałby umieć żyć, nie cofa się przed konsekwencjami, (podobnie zresztą jak Flaubert) w swoich postaciach, rozumie ich konieczność — ale gdy śmierć Bovary jest tryumfem Flauberta-artysty, to pomieszanie zmysłów Myszkina w Idjocie jest klęską Dostojewskiego-człowieka.

Czemu życie same u Flauberta nie może być scharmonizowane? Marzenie jest konsekwencją rzeczywistości. Marzenie wybiegające poza rzeczywistość jest zwykle niesmaczną, bo ponad możność naszą wychodzącą fantazją. Samo to życie, bez którego nie może być marzenia jest współcześnie liche, przynajmniej według Flauberta. Wielkie epoki wydają wielkich ludzi, epoka obecna może wydać tylko panie Bovary, Bouvara, lub Pecuchet'a. Tkwi w tem społeczne przewyciężenie burżuazyjnego życia, w niespołeczny, albowiem czysto wzruszeniowy sposób wyrażone. Trudno wyobrazić sobie człowieka bardziej areligijnego jak Flaubert. Uznaje on bezwzględny relatywizm wszelkich idei, wierzy tylko w rzeczywistość tuziemską i jako w jej produkt „człowieka“. Nie pojmuje by z lichej rzeczywistości mogła wyłonić się myśl realna, choćby myśl protestu wobec rzeczywistości. Wyłonić się może tylko omyłka co do siebie samego — nieuzasadnione i tylko pozorne zerwanie z tem, do czego z konieczności przynależymy. Jedynem ściśle tuziemskim wznieśieniem się ponad te omyłki, syntetycznem spojrzeniem, może być sztuka, dzięki swemu zobjektywizowaniu. Staje się ona religją tego świata, znacznie krytyczniejszą zresztą od pospolitego np. socjalizmu. Nie proponuje raju, proponuje tylko raj wewnętrzny, dla innych zaś epok wyższego życia o bardziej swobodnej namiętnej fizjonomji—proponuje raj działań, zachwycający swą harmonją. Przez wielkie życie, powstają nie tylko wielcy artyści, ale wtedy i tylko wtedy wielcy ludzie. Marzenia ich są wartościowe, bo z wartościowego życia powstały, spełnialne, bo w życiu pozwalającym na wielkie możliwości. Marzenie może stać się wtedy zaktywizowanym wzruszeniem, nawet i nie w sztuce, choć właściwie zawsze w sztuce. Każda harmonja bowiem jest sztuką.

ROMAN JAWORSKI
FANFARON.

Już mieli wyjść. Już dźwignęli się z otyłych foteli, gdy nagle wpadł między nich Krzyk rozczochrany, drapieżny, łysnął zdradliwie na uspiętej w zmierzchu tafli lustra i z godnością zwyrodniałego dandysa wkroczył między kotary osłaniające tatuowane grzbiety księgozbioru.

Spojrzeni po sobie i wyławiając z zamieci mroku ostatnie jeszcze rozpoznanie zgubnej tożsamości przyznali obaj w milczeniu, Piotr przyznał i Wiktor równocześnie, że jest z nimi ten... tam... trzeci.

— Chyba przez niedomknięte okno zakradł się do nas Krzyk znękanego miasta — wyzywająco pocieszał Piotr towarzysza-wroga, wtulonego w szklaną otchłań zwierciadła.

— Wszedł do nas jako wysłannik uniesień gromadnych. Natrętem jest, a więc przysługuje mu prawo gościnności. Obawiasz się następstw tych odwiedzin? — nieśmiało sztychował Wiktor.

— Rad jestem zawsze wszelkiego rodzaju przybyszom niezwykłym, ale dziś właśnie, kiedy oczekują nas na ucztę bohaterów, najbardziej nieproszony gość musi mi być najmniej pożądanym.

— Krzyk musiał wtargnąć raz wreszcie w twych rojeń zagłębienie. Wszystko wokół nas ustaje wskutek gwałtownego wyczerpania zapasów awanturniczności dla zapotrzebowania codziennego. Stąd pochodzą wszelkie międzynarodowe burdy i społeczne wywroty. Krzyk jest patriotą, z korzeni narodowych pospolitości urasta i jest wędrownym dostawcą metafizycznych przysmaków, które mogą zagłuszyć żarłoczność milionowych zreszeń. Maskaradowy pajac w sutannie kapłańskiej a raczej może apostoł w szacie arlekina. Wszak musiałeś zauważyć go niejednokrotnie przy żwawej robocie. Uwijał się wśród zgromadzeń ulicznych, stale rezydował na scenach teatralnych, bywał na bojowym froncie a zdarłszy sobie nieco głos wstąpił do sejmu, gdzie przewodniczy i należy do wyborowej sekty budowniczych państwa. Wszyscy mu ufają i wszędzie zjawia się z woli narodu. Najwyższym jest wyrazem tępej sprawiedliwości. Wyzyskawszy wszelkie zbiorowiska rzuca się obecnie na samotnie, których tak niewiele w naszym kraju.

— Czego on chce właściwie? — dopytywał Piotr niespokojnie.

— Szuka nic innego, jak tylko umysłowego zasilenia dla swej obowiązkowej awanturniczności. Spodziewa się wiele u ciebie, u nas. Za kotarą syci się obecnie niewątpliwie wrzaskliwą koniecznością Ajschyła, Szekspira, Ibsena czy może i Shawe'a nawet. Nie cenię go, ale rozumiem bardzo dobrze — wyjaśniał Wiktor.

— Posądzam raczej, że łotrzyk ten szuka za kotarą przygody miłosnej i trudno będzie wywabić go stamtąd. Uknuł jakiś zamach i z kimś jest w zмовie. Boję go się. Pozatem nie mogę za żadną cenę pozostawić Krzyka w moim domu.

— Na ucztę jednak, Piotrze czas najwyższy! Wszak tam tylko możemy się rozstać ostatecznie.

— Raczej nadarza się jedyna sposobność porzucenia ciebie, kochany Wiktorze!

— Pozbycia się mnie, najdroższy Piotrze! Nie chciałbym, byś postradał tę sposobność. Jeden z nas przestanie istnieć, ale jeszcze nie wiadomo który. Zabawa u madame Astarte, która z uwagi na szczodroblive swe wyuzdanie wymaga bezwzględnych ścisłości

towarzyskich, rozpocznie się lada chwila. Nie mogąc Krzyka pozostawić w domu musisz zabrać go z sobą. Uważam, że może on przydać nam się niepomiernie. Pojawiając się z nim na tajemniczych salonach wniesiemy mimowoli atmosferę obywatelskości i zakryjemy choćby przez chwilę, właściwe nam piętno niesamowitych dziwaków. Wśród zgromadzenia bohaterów pocieszne gzy nowonabytego towarzysza zjedną nam sporo uznania i sympatji. Zyskamy dzięki temu możliwość swobodnego poruszania się wśród ciżby i ugniatającego jej zaduchu. Dokonując zaś zamierzonego dzieła łatwo przy pomocy Krzyku wywołamy zamieszanie i odwrócimy uwagę gapiów od nas jako sprawców.

— Nie chciałbym nowego komiltona wtajemniczać w nasze przedsięwzięcie, zresztą wątplię, czy zdołałby pojąć cokolwiek z tego wszystkiego. A dalej: jak uzasadnić wobec gospodyni przybycie nieznanego i jak go sprezentować doborowemu zespołowi gości? Cały czas opiekować się nim, gdy czeka nas tak trudne, zawiłe zadanie? Masz Wiktorze jaką taką pewność, że przykry towarzysz zechce nam być powolny, nie podpatrzy, nie wyzezuje, by potem oszczerstwa roztrąbić?

— Dlatego właśnie musimy go tu zaraz do siebie zaprosić, uprzejmością zjednać, spętać, ogłuszyć. Dowiemy się co i do jakiego stopnia można mu powierzyć.

— Nie będzie to jednak karygodnym odstępstwem od dotychczasowych naszych praktyk, jeśli podążymy społem z Krzykiem my, którzy nie zbratali się dotąd nawet z żadnym dźwiękiem a wychodzili na przechadzkę wyłącznie w towarzystwie milczenia i to własnego, pozbawionego wszelkich węzłów pokrewieństwa z jakąkolwiek ciszą spłodzoną przez gromady ujarzmione grozą lub znużeniem? — dodał Piotr nieufnie.

— Być może — przyznawał Wiktor — ale nie mamy innego sposobu do załatwienia się z tak zwanymi zagadnieniami demokratycznymi, które dopraszają się naszego uznania, zanim zdołają zupełnie formalnie skazać nas na śmierć. Widzisz... Krzyk, o którym mowa, właściwie nie istnieje, o czym sam wiesz najlepiej. Takim, jakiego oglądniemy sobie za chwil kilka, stworzyła go jedynie nasza odrębność. Świadczy to nadzwyczaj dobrze o nim, że zjawia się u nas w postaci naszym pojęciom dostępnej. Należy więc twór ten naszej połowiczności przygarnąć, ukoić i wyzyskać. Weźmiemy go między siebie, naszymi podszeptami utrwalimy jego nierzeczywistość i zużyjemy do zamachu na prawych jego rodziców, których miano pospółstwo.

— Żywiąc wątpliwości co do twojego istnienia Wiktorze, muszę nieufać i wszelkim wywodom pochodzącym od ciebie. Ale na dowód, jak pilnie i dokładnie służyłem powierzchnym nieco, ale bądź co bądź uzasadnionych twych twierdzeń, wdaję się w niebezpieczną grę z Krzykiem ulicznym, byle tylko nic nie zaniedbać, co mogłoby przyczynić się do uświetnienia wydarzeń, jakich oczekujemy czasu dzisiejszej uczy.

Mlecz zmroku spłynął na szyby okiennic. Zapłonęły łukowe latarnie ulicy, rozkładając gadatliwe jęzory odblasków na spleśniałe mury zaułków, na cicho szemrzące rynsztoki. Wielkie miasto wszczęło swe głośne szemranie na głodu udrękę i rozpasanie zarazy. Na powale izbowej samotni wypełgały światła dalekich migotliwe centki, przez które przemykały cienie ulicznych przechodni, ośmieszona, spotworniała, w przynagleniu cudackiem.

Piotr wszedł za kotarę.

Wrócił niebawem, wlokąc za sobą zziąjanego, ochrypłego, clowna w niebieskich, obcisłych trykotach z purpurową, aksamitną wysepką na samym pępku, w żółtej, rogatej czapie na zgolonej, tępo-stożkowatej czaszce i z grubą warstwą białej mąki na spłaszczonej drobnej twarzyczce. Krzyk pochliptywał cicho, żałośnie.

Ostatnim wysiłkiem przerażonych dłoni ustawił Piotr intruza między sobą a Wikto-rem tuż przed lustrem.

— Wstyd Krzyku! Nie mazgaić! Kto widział, by zjawisko imaginacyjne nadużywało realistycznych akcentów do tego stopnia, jak ty się ośmielasz? Prostuj się, głowa do góry! — upominał Wiktor dobroliwie.

— Zachowujcie się wobec mnie brutalnie. Przemocą ciągniecie mię na kolana, a ja nie lubię pieszczot męskich. Puśćcie mię, inaczej przywołam na pomoc władze bezpieczeństwa! — szlochał krzyk zagniewany.

— Zdziwaczałeś przyjacielu przedwcześnie! Nachodzisz, nieproszony moją pracownię i dąszasz się, gdy pragnę poznać cel twoich odwiedzin? uspakajał Piotr wyniosłe.

— Mam zlecenie, mam prawo wejść wszędy o każdej porze, działam w porozumieniu z sejmową komisją śledczą, zadanie moje szczytne, lud mi je powierzył, pozwę was o gwałt zadany przy pełnieniu obowiązków! — odgrażał się Krzyk falsetem doniosłym.

— Nie drzyj się! — ofuknął Wiktor. — Zamach na nasze bębny nie przysporzy ci żadnych korzyści. Natomiast umiarkowanie głosowe przyczyni się mimo wszystko do zakarbowania przyjaznych odniesień. Powiedz, czego szukałeś w bibliotece?

— Taki jestem znużony, tyle trudów dziś poniosłem... — ociągał się Krzyk. — Wszak wiecie zapewne, że jest wczesna wiosna? Powietrze leniwe, nużące... Musiałem uczestniczyć w karuzelu wyzwajającym rdzeń narodowy. Jaki pęd szalony, co za rozmach! Powiadam wam zupełnie na oklep cwałowałem na grzbiecie żyrafy i bez przygotowania pływałem w wnętrznościach łabędzia. Tysiące, tysiące obywateli czekały z radości. Stanowczo najgłębszy pomysł rozrywkowy: zawsze to samo, ciągle w kółko. Byle szybko, bez wytchnienia, do samego głowy zawrotu. Po prostu nie potrzebowałem wcale silić się, tu i ówdzie huknąłem od niechcenia i wszyscy chętnie sami sobie zawracali głowy. Istnieją jeszcze przyrzady, które staną się uwodzicielami postarzałej ludzkości. Licho jednak chciało, że wychyliłem dla odświeżenia gardła szklankę wody sodowej z farbowanym sokiem, co spowodowało, że tak powiem, zatrucie wewnętrzne. Od razu zacząłem marzyć na temat upaństwowienia, naturalnie tych przyrzadów dobroczynnych, jakkolwiek właściwie należało ćwiczyć się w przedrzeźnianiu żółtodziubków rozterkotanych w ustroniu głogowych opłotków. W następstwie jednego zbłądzenia popełniłem drugie: oto wraz z marzeniem usiadłem na krzeselku osobowej wagi, by użyć wszelkich rozkoszy, jakich nastęrcza wiosenna przechadzka. Stwierdziłem ze zgrozą, iż zwiększył się mój gatunkowy ciężar. Bez namysłu postanowiłem oderwać się od ziemi i powędrować wyniosłym szlakiem umysłowych zmagania. Krążąc po szczytach garbatych kamienic doszedłem do zrozumienia, iż jedynym środkiem na samoumartwienie może być jedynie nabycie nowych do krzyku tematów.

— I po to wtargnąłeś tu do nas? — oburzył się Piotr.

— Sądźcie może, iż nie wiem, jakie wasze miano i czem się trudnicie? — pisnął krzyk chełpliwie.

— Spadniesz z kolan, nie wierć się bachorze! — burknął Wiktor.

— Nie zagaduj! — tryumfował pajac. — Zrzedła wam mina? Może teraz przynajmniej uznacie za stosowne wymienić nazwisko? Albo sam już was wyręczę:

Krzyk Bezimienny, najukochańsze dziecię cuchnącego Gminu ma zaszczyt przedstawić się najosobiściej Wielce szanownemu, dwojga imion *Piotrowi, Wiktorowi Fanfaronowi*.

Zadudniła ulica. Cwałujące konie, syczące maszyny. Czerwone strzępy płonących pochodni, żółte łyskawice metalowych kasków. Łomot wozów drabiniastych. Gwizdy pauprów i trąbek ochryple stękanie. Straż ogniowa do pożaru pognąła.

Krzyk melancholijnie ślepi w szyby utkwiał. Mąka z czoła na rzęsy mu spadała, sine usteczka rozchylił w kształt kurzego dzióbka i szeptem mamrotał:

— Lubię strażaków. Ile razy gdzieś zniknę i zaniedbam się w wykonywaniu powinności zawsze mię zastąpią, hałas narobią, zamętu, lamentu. Wówczas mogę się skupić sam w sobie cokolwiek. A widok płonących domów jest mi również pożądany, jakkolwiek wolę zwidzenie róż wiosennych płonących w zapachów kurzawie. Fanfaronie! jakże pragnę, by chwile spędzone u ciebie, u was, nie przeszły po próżnicy, bym mógł zdobyć choćby mały rąbek twojej wiedzy, którą z ksiąg wyciągasz, w sobie układasz, ugniatasz i przed wszystkimi

zazdrośnie ukrywasz! Nie uśmiechaj się zgryźliwie! Wiecznie młody jestem i stale nierozważny, jak każdy, kto służyć musi ludzkości. Znasz moją matkę? Gruba, napuszona baba, chytra i żarłoczna, „maman“ Opinja. Od stuleci cierpi na bezsenność i bez przerwy żre i gada. Stale wygania mię z domu zapewne nie chcąc syna gorszyć, albowiem nałogowo oddaje się rozpuście. Niedawno, bo przedwczoraj, utyskiwała przedemną, że ciebie jedynego w mieście jeszcze nie miała. Ona cię pożąda. Wykraść kazała lub rozwrzeszczeć, ośmieszyć.

— A tymczasem my porwiemy ciebie — zadrwił Wiktor.

— Być nie może! — bronił się Krzyk — wszak mam do czynienia z honorowymi kawalerami. Trochę tajemnicy musicie wyjawić, coś niecoś sam już zresztą wypatrzyłem, jak naprzykład, że jest was właściwie dwóch, jakkolwiek ogólnie za jedność uchodzicie. Tragizm wprost zabawny. Rozpowiem, rozkrzyczę, ale nieszkodliwie, krzyk mój ocali was, osłoni. Dzięki mnie ujdziecie pościgom opinji, a nawet może zdołacie zwyciężyć...

— Poprostu obiecujesz sfałszować opinję — oburzył się Piotr.

— Raczej zaopinjować fałsze — wtrącił Wiktor.

— Jedyne środki do urobienia opinji — z namaszczeniem wyrokował Krzyk. — Widać, jak się nie znacie na podstawowych formach życia. A więc powiedzcie, proszę, do czego służy fanfaronada i czym jest właściwie?

— Idziesz z nami na ucztę do Almy Astarte? — zagadnął Fanfaron wyzywająco.

— Dokąd?

— Do narzeczonej mojej, Almy Astarte!

— Narzeczonej? Czyjej? Piotra czy Wiktora?

— Wścibiśki jesteś! — zachnął się Piotr. — Pytasz o rzeczy, których sam nie zdołałem dociec. Żaden z nas obu nie wie, czy i jak istnieje. Widzimy się nawzajem, ja Wiktora, on Piotra. Poza to stwierdzenie nie wyszliśmy nigdy.

— A ona, ta narzeczona, do którego z was przyznaje się właściwie?

— Nudne stawiasz pytania i nahalne. Alma Astarte jest narzeczoną Fanfaroną, rozumiesz? Nikomu innemu ręki swej nie odda. Jest pochodzenia boskiego i posiada, że tak powiem, boskie nałogi ideowej wierności. Od wieków zachowuje w sobie pierwiastek nabożnego wyuzdania i płonie żądzą ku wszelkiej niesamowitości, która użyczyć jej może jedyne urozmaiceń rozkosznych. Stąd też w bieżącym stuleciu kilkakrotnie już wychodziła zamąż za wybitnych przedstawicieli rodu Fanfaronów. Fanfaronada przejmuje ją dreszczem radości cielesnych, gładzi jej jedwabiste uda, scałowuje puszyste ramiona, chłodzi rozgorzałe wymion pąkowania i głębią górskich jezior napuszcza żarliwe szkliwo rozchabrzonych oczu. Tylko marzenie Fanfaroną zdoła rozczesać ciemnozielone okiści splątanych jej warkoczów w ciche, przedzgonne melodje, słodko, bezboleśnie... W związku z Fanfaronem pokonywa cudna Astarte najstraszliwszy lęk kobiety, lęk przed bezpłodnością.

— Dlaczego? — zaśpiewał Krzyk dziecinnym dyszkantem.

— Fanfaronada jest ustaloną zawadjacką grą w stosunku do śmierci. Jest życiem dla śmierci. Zrozumiałeś teraz? — niecierpliwił się Piotr, oddychając ciężko.

— Żyjemy tylko tem, co wiemy o śmierci, umieramy zaś od tego, czego uczy nas życie — uzupełniał Wiktor.

Krzyk zasepiony dłubał w nosie uroczyście.

— Dotąd jednak jeszcze nie wiem, w kim ostatecznie kocha się owa dama.

— O miłości niema tu mowy — zaprzeczał Wiktor.

— Więc dama robi poprostu karierę przy pomocy fanfaronstwa? — wnioskował Krzyk.

— Jesteś nieprzyzwoity i nieumiarkowany w sądach, jako zazwyczaj człowiek z gminu — karciał Piotr. — Dama, do której zapraszam ciebie, kocha tylko umarłych. Posiadam wszelkie gwarancje, że po śmierci będę kochany zapamiętane. Dziś już mam przedsmak tego uczucia, gdyż przebywając z Wiktorem, tęskni Astarte za mną, w towarzystwie zaś mojem, upomina się o mego towarzysza.

— POCO my tam musimy iść tak koniecznie? — dopytywał Krzyk.

— POCO? Na ucztę bohaterów! Czy nie ciekawe? Zaproszenie otrzymali sami współcześni bohaterowie. Uczestniczyć będą w uroczystości naszych zręków. Każdemu z bohaterów dana będzie sposobność osiągnięcia niezawodnego szczęścia. Naturalnie tylko temu, kto sam zechce. Przygotowaliśmy wielką niespodziankę dla gości. Sądzę, że przy tej sposobności rozstrzygnie się również sprawa stosunku mojego do Wiktora. Albo on, albo ja. Dwóch nas naraz nie wejdzie do łożnicy Astarte! — zawyrokował Piotr, strącając Krzyka z kolan i nakładając przed odejściem białe frakowe rękawiczki. Krzyk spadł na środek puszystego, perskiego kobierca i wywinął kilka swawolnych koziołków z odpowiednim akompanjamentem.

Równocześnie powstał Wiktor, chwycił nowego komiltona za ramię i poskramiając jego wybryki, prawil łagodnie:

— Weźmiemy Piotrze, między siebie młodzieńca. W ten sposób pójdziemy nie jako ramię w ramię. Na czułość tego rodzaju nie zdobyliśmy się nawet wówczas, gdy miłość nasza osiągnęła najwyższy stopień nienawistnego napięcia, nawet wówczas, gdy napróżno usiłowałem strącić cię z oslizgłych wyzyn zbutwiałego krużganka na mchem porośłe kamienie podwórca, lub gdy ty druho, zmyliwszy mą czujność zmorą księżycowej pełni skalałeś me czoło chytrym pocałunkiem.

— Boję się waszych czułości. Przyczajacie się w nich do skoków złowieszczych, stajecie się we dwóch najoczywistej widoczni stwarzając — przynajmniej dla mnie — fakt zagadkowy. A ja nie lubię niejasnych sytuacji, zaraz muszę hałasować, co was niewątpliwie drażni. Jeżeli więc mamy iść na ucztę ruszajmy bezwłoczn! — grymasił Krzyk.

— Dostałeś się właściwie do niewoli, a zbywa ci na wszelkiej pokorze. Zachowujesz się pretensjonalnie wyzywająco! — gromił Piotr. — Chyba zrozumiesz, że wypada mi na uroczystość wdziac jeszcze obcisłe lakierki? Trzeba koniecznie rozlewność radości miłosnych ujarzmić pospolitą udreką fizyczną. Uzasadnienie udreki musi być jednak wytworne.

— Dopuszczając cię do niezwyklej z nami poufałości nie upoważniliśmy w niczem do porywania się na niszczenie rozkoszy, jakiej udziela Fanfaronowi bezsprzecznie wszelka odwłoka stałych postanowień — strofował Wiktor.

— Nigdy nie zdobyłem się na taki bezmiar cierpliwości, jak dziś właśnie, kiedy wysłuchuję tyrad zgoła dla mnie niezrozumiałych. Ponieważ jednak wcale nie pocieszam się nadzieją, bym mógł kiedykolwiek zrozumieć choć cokolwiek z tego, co prawicie, dziwnościom po kryjomu się dziwuję i zabawność cichą w sobie składam na zapas. Gdyby nie uczucie, że sprzeniewierzam się obowiązkowi zaprzysiężonego Krzyka, zanurzyłbym się w rozkoszy przyczyn niedoścignionych i niezbadanych związków. Sądzę, że ucztę bohaterów wypadnie pod tym względem najwspanialej.

— Liczymy na niezawodną katastrofę... — zapewniał Piotr podlewając doniczki z przygasłymi w rdzawej urodzie, zgryźliwie sztywniejącymi begonjami.

— Nie wiem, jak wyrazić wam wdzięczność — roztkliwił się Krzyk.

— Siedz, względnie stąpaj cicho aż do chwili, kiedy wszystko się uda. A potem możesz już wrzeszczeć, ile sił ci starszy. Po to właśnie zabieramy się z sobą. Jesteś jedynym powołanym sprawozdawcą wydarzeń zgoła nieoczekiwanych i ze wszech miar niepojętych dla szanownej publiczności — nauczał Piotr zamykając szczelnie szaf odrzwia i uchylone okno.

— Bardzo przepraszam, jestem wprawdzie Krzyk pospolity, ale z dziennikarstwem nie mam nic wspólnego.

— Bez gazeciarsstwa nie wzbijesz się nigdy na najwyższy szczebel krzykactwa, bez wrzasku nic nie osiągniesz w pismactwie. Nie zapominaj, że wrzaskliwy redaktor może śmiało ubiegać się o tekę ministerjalną! Pomyśl o starości, wszak ochrypniesz kiedyś zupełnie! — szydził Piotr.

— Jeśli o to wam chodzi, uspokójcie się. Mam zapewnioną emeryturę w policji państwowej, gdzie otrzymam do wyreki bęben, lub też w halach licytacyjnych, gdzie zawsze znajdę posłuch przy pomocy dokuczliwego młotka. Inna rzecz że rozgłaszając dziwy fanfaronstwa trzeba się imać sposobów niezwykłych. Radbym jednak za wszelką cenę uniknąć środków literackich — rozważał Krzyk.

— Mgły ruszyły od rzeki i poszły na miasto — zauważył Wiktor. — Pora najstosowniejsza, by wymknąć się z domu niespostrzeżenie.

Ujęli Krzyka z obu stron pod ramię, jeszcze raz ponuro spojrzeli w lustro, chrząknęli dla nabrania otuchy niemal równocześnie i chyłkiem przez bramę wpadli na ulicę. Zsiniąte, wieczorne widnokręgi opasała ceglasta wstęga rozpylonej żmudy całodziennej. Od śmietnisk podłego przedmieścia nadbiegły białookie łasiczki ciszy przedpółnocnej, by pomykając zgrzybiałymi uliczkami przedostać się na gwiaździsty plac śródmieścia, gdzie dopadłszy wierzchołka poczciwiny wieży ratuszowej, wszczęły igraszki z żelaznym sercem alarmowej sygnaturki.

Krzyk wyczuł, przystanął, zeszywniał, strzygł uszami, węszył. Przemocą powlekli go ze sobą.

— Wymknęła ci się jakaś gratka? — zadrwił Piotr.

— Być może — westchnął Krzyk. — Ty Fanfaronie natomiast z wielkiem powodzeniem zapędzasz w nastawioną pułapkę wszystkie twe ofiary.

— Kogóż prócz ciebie jedynego chyba? — kiepkował Fanfaron mijając szybko przysadkowatą bramę Wielkich Rozczarowań i wydostając się na zawalone gruzem, poforteczne grunta Spekulującej, Podmiejskiej Nadziei.

— Jak to, a sproszeni rzekomo bohaterowie? — zaperzył się Krzyk.

— Przybędą dobrowolnie jako miłośnicy Kiepskich Dowcipów, które znalazły schronienie przed wyuzdaniem miastowych osądów w ustronnej świątyni naszych dziwactw nieodzownych — orzekł Fanfaron rozdeptując na miazgę napęczniałą ciekawość Krzyka — towarzysza.

Przebrnęli przez grzędawą łąkę, zmiętosili sypką ścieżynę, wijącą się wśród wydmy piaszczystej i weszli między łachy nadbrzeżne. Młodociane wiklin pręty kołysały się nieprzytomnie bzykając w wieczornych powiewach melodje służalcze, bezecne. Przerażone wody szarej rzeki gnały bezgłośnie na oślep. Wiktor przepadł w zaroślach skąd wśród utyskiwań spychał po rozmokniętym mule bajdak szeroki ku rzece. Bluznęły fale, zahybotał maszt koszlawy.

Weszli do łodzi. Umocnił, u steru dwie błonki pływające i ujęli w dłonie wąż, długie bołty, które miały im zastąpić zagubione wiosła.

— Nocne wód opary łącno omglic mogą cenne twe struny głosowe — orzekł Fanfaron, zapraszając Krzyka do wnętrza bajdakowej kajuty.

— Należałoby jednak przed odjazdem wejrzeniem wszechobejmującym pożegnać to miasto, które rozpaczliwym migotem tysiącznych, kaprawych światełek przywoływa do siebie najukochańszego Krzyka jedynaka — upominał się Wiktor.

— Pożegnaj miasto, któremu istnienie twe zawdzięczasz — wymuszał Piotr posłuszeństwo na schwytanym arlekinie.

— Kiedy poco? — wymawiał się pajac — skoro po skończonej zabawie powrócę do ludzi kamienicznych!

— Znalazłeś się na pływającym terenie wrogów twego miasta. Losy twe najbliższe od ich postanowień zależą. Mogą wyłonić się konieczności, które nakażą surowe poczynanie z każdym obywatelem hałasującej codzienności. Pomni twych zalet i wdzięków zastosujemy w każdym razie środki łagodzące srogość nieprzewidzianych zarządzeń, ale nie cofniemy się nigdy przed ukochaną racją fanfaronstwa. Zabawność naszych przedsięwzięć musi zawsze i we wszystkim znaleźć nasycenie pełne. Przewiduję między innymi po-

trzebę wstrzymania twego powrotu do miasta, coś w rodzaju przymusowego wysiedlenia, czy też uprowadzenia zakładnika — urągał Piotr zasiadając u steru, podczas gdy Wiktor rozpiął łopocące żagle w milczeniu mozolnem.

— Tak więc wygląda wasze zaproszenie? Porwaliście mię, chcecie dręczyć, szykujecie zbrodnię! Ratunku! — rozdzierał Krzyk czarną ciszę wrzaskiem źle połyskującym.

— Cenimy w tobie wybitnego dygnitarza społeczności, której wypowiedzieliśmy nieubłaganą wojnę. Strasznie nie lubię wszelkich usprawiedliwień, czy wyjaśnień. Zmuszasz mię do nieustannych wynurzeń. Zbieranina, której służysz, jest niepoprawna, stąd nudna i nienawistna. Żre zapamiętałe, żywiąc same nieciekawe chucie. Przyjęła pompatyczne miano ludzkości uwieczniającej swą śmiertelność w erotyce patriotycznej i estetyzującej moralności. Wszystko czyni, by nie odżywić, nie wychować żarzących się, walecznych mózgów. Mnoży się, raduje, zabawia handlem i wojną i ukrywa przed śmiercią w zaćmieniu umysłów. Ludzkość bez człowieka. A zdarzy się jaki człowiek — wówczas przebywać musi poza ludzkością. Stąd też walka kilku naszych pozamiejskich ludzi z ludzkim miastem. Od ciebie więc zależy, jak się czuć będziesz w naszym otoczeniu. Nie wykluczam, że potrafisz zgłębić rozkoszny sens naszej wyłączności i usprawiedliwić zamach na tak znamienitego gagatka miastowego mrowia, jakim ty jesteś — wyznawał Piotr wśród pośmiejchów zwycięskich.

Jednem pchnięciem żerdzi wyzwolił Wiktor łódź z pośród łożyn pobrażnych. Fale zgarbiły swe plecy muskularne i dźwignęły barkę unosząc ją w sam środek rozbieganych nurtów. Pomknęli z wodą.

Właż do budy, Krzyku, nie ma co przekomarzać się dłużej! — doradzał Piotr. — Miasto twoje prędzej czy później zginąć musi. Nikt nie uchroni, nic nie pomoże, moja w tem rzecz. Wśród nas tymczasem możesz ocaleć. Zanim dobijemy do przybytku fanfaronowych świętości unikać należy zbytecznego zaziębienienia i dlatego zapraszam dostojnego gościa na dół do kajuty, gdzie przy świetle latarki odnajdzie partyturę piątej Beethovena symfonji. Radzę skrócić sobie męki oczekiwania na przystań rozpatrywaniem zagrzebanych w hieroglifach dźwięków. Posiadasz znaczne zasoby niezucytego milczenia. Odgrzebawszy zwłoki zmarłych tonów układaj je z powrotem w trumny umówionych znaków pisarskich, przygniatając posłyszane dziwy kruszcem niemego zachwytu. Osiągnąć możesz tym sposobem podziwu godny stopień twórczej bezpłodności czyli staniesz się śpiewakiem dla siebie samego, czego dokonać można wbrew powszechnie uznanym mniemaniom jedynie przy pomocy cudzej. Jakież szczytne zadanie założyć w samym sobie, za życia jeszcze, urocze cmentarzysko wszelkich krzykliwych, dziennych i nocnych możliwości! Cóż za sukces: Krzyk pospolity przemienion w niezwykłego Mruka!

— Boję się...

Właśnie, właśnie. O to przecież chodzi, by w zaciekleń milczeniu nagromadzić najwyższą sumę podsłuchanych hałasów a pod lodowcami wyzywających uśmiechów ukryć rozbiegane trzody i wędrownie stada podejrzeń, niepokojów, przeczuć. Jak górnik zawadzając-desperat zjeżdżać na dno własnego lęku ze zdradliwym kagankiem, tam ginąć wśród gazów trujących wybuchu, z wiedzą o wszystkim sobie samemu skradzioną, wydartą, przekazaną oniemiom wieczystym. Nabyć na własność melodie wszystkich swoich pojęć, nowonarodzonych i zmarłych, by w królewskim gęby stuleniu odgradzić samobójczą kanzonę twórczego próżniactwa od rozrodczych symfonji pracowicie ziewającej rzeczywistości. Poniechać bohaterskiej walki ze zgrają tresowanych instrumentów i zawrzeć tajne, tchórzliwe przymierze z głuchoniemą formingą rozspiewanej myśli. Stworzyć nową muzykę nieprawdopodobnych bezecenstw, urągających bezkarnie wszystkiemu, co gdziekolwiek kiedyś było, trwa dziś jeszcze, lub też być chce czy stać się może. Gzy rozpląsanych w szarówce marzenia efebów i dziewic, obłudne przechadzki epoki historycznej wzdłuż życia rozoranej miedzy, wycie karjerowiczowskich kundłów przywiązanych

do budy państwowej powinności, szluchy leśnego strumienia wśród jesiennych liści, głodne westchnienia zaniedbanej niewiasty prężącej się w pożądaniu do oszklonej mumii asyryjskiego wodza-okrutnika, pokaszlujące skupienie nabożnych zbiorowisk, beznadziejne zaklęcia straceńców, tak mój Krzyku, te i tym podobne tonów figury, czy też figuryнки, naturalnie w należytej polichromji ustawione na odpowiednim postumencie dźwiękowej poufności zbudować mogą klawikordowe fujary mniej lub bardziej przydatne do samorodnych obrządków w zakrzywanym myślenia człowieczego przybytku. Możesz z wskazówek moich skorzystać lub też nie. Pozostawiam do woli. Kajutę jednak odwiedzić musisz bezwzględnie, gdyż chwilowo całą uwagę skupić mi należy na sprawnym steru władaniu.

— Zapędzasz mię, gdzie ciemno i duszno. Zawsze zdążałem prostą drogą do światła. Obecnie od grzbietu przebiegają mię ciarki, na myśl o twoich praktykach gęsią pokrywam się skórą — skamlał Krzyk zamykając za sobą drzwiczki skrytki więziennej.

— Obym przynajmniej dowiózł cię żywego, zdechlaku i mógł dokonać pierwszego, uroczystego rozrachunku z czcigodnym gniazdem ojczystem! — złowieszczo mruknął Piotr, zasiadając u steru. Chwytaj wiatr staranniej Wiktorze! Roztargniony jesteś nieco i niby zgnębion przecuciem przedśmiertnem. Zapewniam cię, że gdybym nawet uznał za konieczne rozbrat nasz uwieńczyć zamordowaniem drogiej twej, tak nieuchwytniej postaci, sprzątnę równocześnie i tego filuta stołecznego przy pełnem zastosowaniu symbolistyki obowiązującej wśród wyznawców fanfaronstwa.

— Nie uchylam się od niczego i nie wymykam — zauważył Wiktor.

— Spętany ze mną niepotrzebnie nadużywasz godności zwycięskiej. Musisz trwać u mego boku. Imię twoje zawiera w sobie zupełnie zbyteczne znaczenie tryumfu. Po co zwyciężać, po co żywić w sobie tego rodzaju pragnienia?

— Piotrze! A twój stosunek do miasta?

— Cicho! To całkiem inna sprawa. Myślałem że wnikas w rdzeń moich zamierzeń. Miasto zczecznie z powierzchni, przepadnie za wrogą postawę wobec fanfaronstwa. To jest msta Wiktorze i to msta obowiązująca!

— Gdy mię uśmiercisz, kto ci pomoże w sprowadzeniu wód wezbranych do wnętrza domostw, w sam środek ludzkiego mrowiska? — dopytywał Wiktor lękliwie.

— Sam poradzę sobie. Zresztą liczę na współudział przewrotnej Astarte. Śmierć Twoja usunie ostateczne we mnie wątpliwości.

— Jak zamierzasz mię zgładzić?

— Zależy od nastroju bohaterów i życzenia, jakie wyjawi Alma. Być może, że ceremonjał zrękwini wymagać będzie pamiątkowej okazałości. Wówczas przywiążę cię do młyńskiego koła naszego pływającego schroniska. Jeżeli zaś skromność bohaterów przetrwa do samego końca uczyty, zabiję cię milczeniem. Osobiście uważam ten rodzaj śmierci za najbardziej wyszukany i bolesny — wyjaśniał Piotr.

Przeganiające się nurty rzeki unosiły ich chwacko. Gdzieś na jakiejś przybrzeżnej topoli zajazgotał jastrząb-wdowiec.

— Czuwaj! — upominał sternik towarzysza — Słyszałeś ptaka naszego? Od czasu, kiedy kawki gnieżdzące się na poddaszu resursy obywatelskiej wydziobały mu lewe oko, dzielny nasz przyjaciel widocznie na bezsenność cierpi.

— Poznaje nas, znak daje wierny sprzymierzeniec. Po jego nawoływaniu sądzę, że dobijamy do celu. W pobliżu musi ukrywać się statek admirałski...

— Wiktorze! Jak możesz kalać naszą pływającą arkę nazwą zapożyczoną z przecinowanej terminologii militarystycznego chamstwa?

— Żartowałem, Piotrze, serce wyrywa mi się z radości do schroniska nieskalanych dziwactw i nieugiętych zamierzeń. Żmuda nasza chroni pływak spiskowców przed zachłannem, nahalnym szpiegostwem nienawistnej, potwornej, zorganizowanej narodowo

błaznującej i państwowo kupczącej społeczności. Zapewniam cię, iż pozbawiony jestem wszelkich pędów do jakiegokolwiek wiary, ale mimo to wierzę, że losy wyzwolonej, twórczej myśli i dola epok ciskających błyskawice jaśnie wielmożne zależą jedynie od powołania zamachu, jaki przygotowuje drobna garstka ukryta na: ukochanym Bzdzielu.

— Słyszę już warczące młyńskie koła...

— Steruj na trzecią ławę piaszczystą. Tam na wartkim prądzie pracują oni od chwili pierwszych ciemności.

— Mielą zapewne kości bohaterów, którzy przybyli na ucztę.

— Według twojego programu Piotrze najdroższy!

— Niezawodny jest program artysty. Tyś wąpił do ostatniej chwili. Ja zaufałem bohaterom. I przybyli na pomoc do walnej rozprawy z pocziwą, porządną, dyplomowaną gnuśnością, ze złośliwą, smrodliwą, uświęconą tępotą parszywych milionowych mrowisk. Opuścili marmurowe sarkofagi i złociste ramy portretowe obywatelskiej sławy, zatarli wspomnienia o sobie, wyrzekli się uwielbień i schlebstwa. Zaczęli żyć po śmierci, żyć dla wielkości spragnionej cudów. Dzieła swe raz rzuciwszy na pastwę przywłaszczycielki-historji, ciała w podziwach motłochu marniejące ofiarowali wspaniałomyślnie na twórczy pożytek Fanfaronowi artyście.

— Jeszcze nie zdołałeś stwierdzić, czy przypuszczenia twe słuszne, a już piejesz zwycięsko. Przyjmijmy jednak, że ziściły się te fantazje na temat bohatera: co poczniesz z mąką uzyskaną z dzielnych i czcigodnych kości?

— Stworzę z niej zapasy wystarczające wszystkim mieszkańcom Bdzienia aż do chwili ostatecznego wykonania zamachu. Zbyteczne zaś ilości tego cennego środka odżywczego puszczę w powabnym opakowaniu na pasek między miejskich ludzi. Rozreklamuję jako relikwie już na wyczerpaniu. Zaapeluję do serdeczności, rzewności, tradycji, uczciwości, dzielności, wiary i nadziei, do zdrowych instynktów narodowych i schorzałej tężyzny myślowej oraz wszelkich tym podobnych mocy piekielnych, a skutek niezawodny. Uzbieramy fundusik potrzebny na przeprowadzenie kosztownych robót podziemnych, zwłaszcza podkopów i kanałów, którymi sprowadzimy wody zalewające prastarą siedzibę suwerennego gałganiarstwa.

— Piotrze pomóż mi zwijać żagle, przyplłynęliśmy na miejsce przeznaczenia!

Ogłuszył ich szum pienistych kaskad zmykających w popłochu przed rozegnaną ochotą młyńskiej cewy. Wiktor wydobył na pół omdlałego, zziębniętego Krzyka na powierzchnię łodzi, Piotr zaś wywoływał z głębi uczującego pływaka oblubienicę Astarte. Ukazała się niebawem w górnym okienku cudackiego domostwa twarz niewieścia, w której stronę przesłał Piotr latarką kilka tajemniczych znaków. Przeszli na pomost pływaka, gdzie przywitał ich tuż przy burtnicy koło młyńskie chroniącej wyprostowany, z obnażoną szpadą w prawej dłoni, lśniący od nadmiaru galonów, epoletów, kokard, sznurów i odznak gwiazdzistych dworak znamienity, kawaler urodziwy, pieśniarz niezawodny:

Don Manoel de Godoy, księżę Alcudia.

Krzyk zatoczył się, widokiem księcia, niby przepaścistym rozdarciem łona błyskawicy odurzony i poderwany. Przełykał z trudem jakoweś zrozumienie do tchawicy się cisnące, zachłysnął się, oczęta zielonkawe w turkusowej obwódce zapuchniętych powiek z orbit mu wybiegły, nabrał powietrza do drgających nozdrzy i jak sroczka zaskrzeczał:

— Monarchista! Reakcjonista! Spisek... mam was... odgadłem. Na pomoc... republikanie!

— Wielki inkwizytorze cnót parlamentarnych, szerokousty hidalgo państwowej junty, pierwszy caballero naczelnej defenzywy politycznej, wodzireju karjerowiczowskiego fandango, torreadorze zbuczonych, samotniczych fantazji, pikadorze napastliwej reporterki..., zaiste zapoznajesz znaczenie misji międzynarodowej, jaką spełniam ja: principe de la paz. Zjawiam się wszędzie tam, gdzie forma rządu jest niepewna, gdzie do utrwalenia

jej potrzeba ostatecznego wysiłku blagi i zabójczego rozmachu aktualnych przesądów. Niesłuchanie lubię państwa nieposiadające konstytucji, a wprost z rozkoszą uczestniczę w popełnianiu głupstw prawomocnych, uwiecznionych zachwytem gęgającego patriotyzmu. Wszystko mi jedno, czy lud pracuje na króla, czy też król próżnuje dla ludu. Zadaniem mojem, zresztą bardzo zabawnem, opóźnić, wstrzymać przewroty jakiegokolwiek, a to celem tem silniejszego ich wyładowania, zwłaszcza w odpowiedniej chwili, gdy zbiegną się susza, żółta febra i ziemskiej skorupy kurczowe podrygi. Sądzę, że mogę się wam kiedyś przydać. U siebie dawno już spełniłem właściwą mi rolę. Zresztą, pod wpływem dozwolonego stosowania doświadczeń astrologicznego romantyzmu do uprawy oliwkowych gajów i wypasu kozich trzód, coraz mniej głupstw dzieje się w Hiszpanji. Rdzennej ochoty po temu nie brak i nadal w mej ojczyźnie, ale narodowa właściwość wesołego przyjmowania głupstw kapitalnych znudziła mnie niewymownie i skłoniła do odwiedzenia na odmianę was, którzy tego rodzaju wydarzenia stale witacie archaicznym i pompatycznym gestem rozpaczny — zjednywał sobie Krzyka wspaniały rycerz Złotego Runa.

— Pożądany z pana przybysz. Należysz niewątpliwie do kategorii bohaterów. Pozwól: jestem Fanfaron!..

— Jakże miło mi, że doczekałem się gospodarza, narzeczonego uroczej Astarte, herszta sprzysiężonych. Miło mi uczestniczyć w potajemnych tych godach weselnych i wspominać skandaliczne zzymanie się mej oficjalnej małżonki, infantki Marji Teresy de Vallabriga Bourbon, hrabianki Chinchon, gdy ujawniono ukryte rozkoszy mych pęta z miedzianouką Józefiną Tudo, późniejszą (na mocy mych zarządzeń) hrabiną Castello Fiel. Żałuję, że nie będziemy mogli walczyć z pospółstwem ramię w ramię, ale już rozporządziłem się na rzecz waszą mem spróchniałem ciałem. Oczekuję tu właściwie kolei, kiedy każą mi wejść pod młyńskie koło.

— Losy artysty zagrożone wszędzie przez odradzający się motłoch i jego umysłowych najemników. Spieszcie nam z pomocą, wszyscy historyczni bohaterowie!

— Przybyłem szczerem uwiedzion zapałem. Jako prawdziwy dyplomata nigdy nie uważałem zawodu mego jako istoty myślowych zatrudnień. Krzątam się tu i ówdzie około tych zagadnień, ale uwagi sobie nimi nie zaprzęgam. Natomiast z Estramadury jeszcze przywiozłem ze sobą do Madrytu umiejętność niepokojącego niewiasty wyspiewywania przy gitarze bolero i sequidylli. Jestem właściwie artystą i temu zawdzięczam mą niezwykłą u Karola IV karierę.

— Zraża mię to nieco do ciebie, zbyt bowiem świeżo tkwią mi w pamięci liczne przykłady artystycznego w ostatnich czasach kondotjerstwa. W każdym razie należałoby jeszcze rozważyć, czy książę podpada pod pojęcie bohaterów, czy też jako artysta, winien stanąć z nami w spiskowych szeregach. Nie chciałbym popełniać w tym względzie żadnych nieścisłości, czy też z czyjejkolwiek strony wywołać uzasadnionego niezadowolenia. Zastosujmy osławiony system kolegijskiego spraw załatwienia, zasięgnijmy rady zebranych! — orzekł Fanfaron, wstępując na trzeszczącą drabinę, która wiodła do głównej oświetlonej izby.

— Ulegam woli mistrza, ale zwracam uwagę, że towarzystwo zaręczynowe jest zupełnie pijane i niezdolne do powzięcia jednomyślnej decyzji — ociągał się książę Alcudia.

— A więc żegnaj, widzę, że wolisz zostać bohaterem, nie mając odwagi, by w pełni stać się artystą. Bywaj! Niech cię młyńskie koło porwie jaknajszybciej!

— Żegnaj, zuchwalcze, urągający bezsilnej szpadzie umarłego...

Książę Alcudia powrócił na swe dawne stanowisko oczekując śmiertelnej kolejki. Krzyk ocierał pot z przerażonego czoła i w dzieciennym szczebiocie wyrażał zdumienie:

— Nie wiedziałem, że trzeba kilka razy umierać, jak ten potężny dygnitarz, że raz nie wystarczy. Ale boli zapewne tylko śmierć pierwsza. Nieprawdaż?

— Obawiam się, że nie potrafię inaczej zaspokoić twojej ciekawości, jak tylko przez ułatwienie należytego doświadczenia pod tym względem. Szuruj na górę! Wiktorze, prowadź herolda społecznej głupoty.

Weszli do świetlicy przestronnej, przerobionej z dawnego poddasza. Nad głowami nie mieli powały, jeno spiętrzone dachu nakrycie, skrzyżowane gonty zbutwiałe, tu i ówdzie załatane papą. Wynędzniałe, mchem porośłe, szczelinami stękające deski ścian okolnych spajały bawulce z niezdarną pochopnością świeżo nałożone. Pośrodku izby, niby bałagowa przegroda kroczyła bierwionowa kolumnada, dzieląca wnętrze na dwie nierówne części, jedną obszerniejszą, w której mrowili się goście uczujący i drugą zajętą przez wyszarzały, czerwonym pluszem obity, rozłożysty fotel z wyniosłym oparciem. Przy prawej poręczy stał bruznik, dymiący wonnym wywarem miodowego krupnika, przy lewej zaś rozsiadła się niby urna w biodrach okazała bodnia trzykorcowa, przeznaczona na mąki kościanej skrzętne przechowanie.

Przed fotelem stała nieruchoma: *Alma Astarte*.

Irysowe zjawisko. Wyniosła, siwe oczy zapuszczone w dal niezglębioną, otulona w zwoje sukni powłóczystej, miarowo usuwającej się z bielistych ramion, napuszczonych liljowemi brzaski... W meteorowych barwach sukni ślizgają się złote węże z czasów przechowane, gdy ludzie wspominali raj utracony niebacznie. Prawica dzierży w górę wzniesioną, lubieżnoustą łzawicę z ponurego malachitu, lewa dłoń zanurza niestrudzenie drewnianą warzochę w napój gorejący i napełnia kubki wkraczających przez kolumnadę, posiłku spragnionych gości. Nikomu ni słowa nie rzuci, a każdemu uśmiecha się gorzka, złowieszczą obietnicą. Brwi skośne w górę uniosła, przypominając, że była ongi natchnioną wieszczbiarką la Sybilla cumana (Andrea del Castagno, florentczyk, rozmiłowanym pędzlem przepowiedniom jej zadał cios śmiertelny). Lewą pierś od czasu do czasu przysłania wstydliwie, niby nasycona, pulchna Katarzyna święta (w galerji Pitti przychwycona przez słynnego Aureljusza Luini. W zadumie nad dzieckiem uległa zaburzeniom pokarmowym, poczem wywiązał się na lewej piersi rak zjadliwy, ale uleczalny. Oto sromu właściwa przyczyna i następnej rozpusty najpierwszy zaczątek). Łakomym zerkaniem Piotra i Wiktora prawie że ulega, niemych rozkoszy w kolumnową zaplątanych przegrodę wysłuchując pilnie, niby „ninfia inseguita da un satiro“, jak to podpatrzył ongiś sumienny Giorgione.

Piotr wraz z Wiktozem poza środkowe wkroczyli kolumny i przyklękli przed oblubienicą. Między nimi sterczał Krzyk, nabożnie milczący. Rozgwar sali zachybotał z uporem dogasającego płomyka, kilkakrotnie, gwałtownie, lecz przygnięciony spojrzeniem Astarte, pokornie rozłożył się w ciszy. W zaduch tłoczących się wyziewów ryb zdychających, zgniłych krabów i kijanek, słodkiego tytuniu i zgryźliwego dziegdziu, w pryskanie kaganków oliwnych, w nieustępliwy poszum wód bicowanych młyńskim omłotem wpadły z nietoperzowym szelestem spłoszone słowa zadumy niewieściej:

— Fanfaronie! Kochanku mój, pójdz bliżej!

A Piotr poniechawszy Wiktora i Krzyka pomknął za wezwaniem i zabrudzonym czołem do aksamitnych kolan rozkosznicy przyłgął. Ona zaś opuszczając wzniesioną prawicę podała ustom jego brzeg czaszy kamiennej i zapraszała swywolnie:

— Pij napój mych tęsknot wyplakanych za soczystemi wargami zmarłych twoich poprzedników. Niechaj smak łez mych pożądlivych ogień zazdrości w trzewiach twoich wznieci. Wnet zaniewidzisz na wszelką wrogą rzeczywistość i posilon we krwi ochłodzisz gorejące me chucie...

Spragniony wychylił zawartość łzawicy, poczem w zagłębiu rozparł się fotela, pozwalając, by niby posąg zastygła tuż przy nim pieszczoć spragniona oblubienica.

Biesiadników ciżba stłoczyła się w pośrodku izby opasując nowożeńców ciekawości migotliwą, rozigraną wstęgą. Nikt z zapomnianych bohaterów na zydlu nie przy-

siadł, żaden twórca bezimienny głosu nie zażądał a do użytku ich sproszone rozpustne dziewice czuchały zaniedbane łona, połykając stężale zaklęcia niby kwaskowe karmelki. Piotr zaś myśli potrzebne w słowa wpędził i na zebranych wypuścił:

— Jestem Fanfaron, o czym wiecie. Za żonę pojąłem Astarte, co wszyscy widziecie. Niewiasta nadobna w odmiennym jest stanie, albowiem od dłuższego czasu zadaje się zemną... Narodziny fanfaronkiego maleństwa nikomu nie mogą być obojętne. Dlatego oznajmiam przedwcześnie. Pozostajemy na razie na pływającym bzdzielu i na łąd stały w najbliższej przyszłości nie wysiądziem. Od nikogo nic nie potrzebuję i nie przyjmę. Wogóle nic nie chcę. Fanfaronskie zwidzenia sam z siebie na życia powierzchnię wyrzucę w kształtach nieuchwytnych, w sensach niedostępnych. Słyszeliście, że żyłem dotąd w mieście, na tak zwanym świecie. Świat ten w ostatnich czasach nawiedzony został przez zarazę nudy plamistej. Wskutek lekkomyślnego odchylania się od przyrodzonego kierunku śmierci zatracili ludzie światowi należyty zmysł życia, pogubili ślady ścieżyn wiodących do przestronych ogrodów kwitnącej samotni, nałykali się niestrawnych treści wszelakiej powagi właściwej zbłąkanym wędrowcom, zbili się w przesadne gromady, uwikłali w spory i wojny. Nauczyli się widzieć, czego chcą i ujrzeli dno swych możliwości: nudę bagnistą, zarazę szerzącą. Co począć z człowiekiem pozbawionym zmysłu dla zachceń bezdennych?... Gdzie czas znaleźć dla byle jakiego tworzywa, skoro nuda wszechobecna każdą sekundę dławi i pożera?... Jak wartość ożywczą z istnienia bujnego wyluskać, gdy głazy zbutwiałej powagi przygniotą każdą kaskadę ku ujściom wieczystym spieszącej człowieczej śmieszności?... Bez ewolucji swych biednych komizmów nie zdoła człowiek nigdy twórczym błyskiem marzenia wzbogacić... Tam na tym świecie żyją ci ludzie rzeczywistej nudy brudnem powtarzaniem. Umierając nie widzą śmierci; a życie jest przecież śmierci oglądaniem w pryzmatach własnych drogocennych zwidzeń. Tylko dla śmierci tworzyć można dzieła, tylko dla dzieł można być człowiekiem, tylko dla człowieka istnieją między niebem a ziemią przezrocza wieczyste. Stąd też pochodzi, że nie masz na tym świecie miejsca dla Fanfarena-artysty.

Tu na dumnym bzdzielu chronię nasze szczęście. Jeżeli umiecie pojmować, weźmiecie udział w szczęścia tego pełni. Nie mam wyboru. Odważny mój przyjaciel, jezuicki wizytator Ricci, wyrzekł ongi, a wyrok ten całemu fanfaronów pokoleniu głośno dziś powtarzam:

„Aut sint, ut sunt, aut non sint“.

Zrozumiawszy raz cokolwiek, należy niezwłocznie zrozumieniem każdem zgrabnie się zabawić! Mam troski, porachunki pewne z miastem, w którym dotąd mieszkałem, więc też bez namysłu psotę mu wyrządę. Wejdę w przymierze z cudnej rzeki prądem i wód chciwych rozpędy skieruję między kamienic miejskich ogorzałe ściany, na placów panujących stroskane oblicza. Podziemną kolej zniszczę im doszczętnie. Pogasną światła. Staną fabryki. Spoczna widowiska. Czcigodne mieszczuchy zaczną wyśpiewywać psalmy skruchy i pokuty w świątyniach, jadalniach, kasarniach, redakcjach. Ja zaś tymczasem poważnym tym ludziom światowym nową wymyślę, bolesną rozrywkę. Kto z was szanowni goście, ma tylko ochotę, może się zgłosić do udziału w spisku. Ukryci na bzdzielu artyści mogą łącznie utrzymywać z światem wykonując zmyślne zamachy na życia gromadnego osiadłą powagę. Ku uczczeniu zaś moich z Astarte zrękwini urządzim sobie weselną zabawę. Z miasta przywiódłem jako jeńca tego oto gagatka, zwanego pospolicie Krzykiem. U wszelkich tamtejszych salonowych, biurowych, piwnicznych i ulicznych ludzi jest w wielkiej estymie. Do mojego zakradł się zacisza na przeszpiegi marne. Co z nim poczniemy, powiedzcie? Lub ty orzeknij, najmilsza!

— Niechaj zawisnie! — zawyrokowała Astarte.

— Dobrze, niechaj zadynda miastowy błazenek. Wyobrażam sobie, jak mamie Opinji będzie do twarzy w żałobie po synalku jedynaku. A teraz, powiedzcie, weselnicy

kochani, co począć mi należy z pocziwym Wiktorem? Wywołałem go sam ze siebie, potrzebując zauszniaka na usługi miejskie. Nie mogłem spoufalić żadnej miastowej czelężyny. Narodził się więc Wiktor — sobotwór. Spisywał się dzielnie, pocziwy chłopczysko. Gdy jednak ujrzał Astarte, zapłonął żądzą nieskromną. I odtąd czułościowych nabrał właściwości, a nawet stał się natrętny. Mógłbym go skazać na śmierć pod kołem młyńskim...

— Nie jest bohaterem, nie wolno więc mieszać cennej mąki z wysiewkiem otrębów! — huknęli bohaterowie na sali.

— Zgadza się. Unicestwię Wiktor — milczeniem studziennem, — uśmierzał Piotr chwilowe wzburzenie. — Łaskawi bohaterowi moi, pozwólcie jednak, że i do was wystosuję prośbę dwuramienną: Raccie udać się bez zwłoki śladem szlachetnego księcia pokoju, zmielonego hiszpańskiego granda, albo też wymieńcie spróchniałą kolumnadę tej izby na wasze wymokłe postacie przyjmując na niestrudzone myślowem wysiłkiem bohaterskie czoła chwiejający się ciężar bździelowego dachu. Spełniając rolę mniej więcej ociosanych bierwion, pozbędziecie się nieznośnego skądinąd wyrazu zasłużonej pychy, a przyozdobicie oblicza wasze powabem znużonej zadumy. Pozatem osłupiawszy poza obrębem narodowych uroczystości doznacie w nieczułem zdrętwieniu należytej rozkoszy, mnie zaś oszczędzicie niemożliwych wydatków na umocnienie walącej się arki fanfarońskiego wyzwolenia. Ty zaś, Wiktorze, zabierz pół korca wymielonej mąki i udaj się do miasta, gdzie cenny ten produkt sprzedać należy po cenie zgoła nieprzystępnej. Równocześnie podasz do pism wiadomość o zgładzeniu Krzyka. Postaraj się, by potworna zbrodnia została napiętnowana dosadnie. Następnie staraj się dogonić nas, bujących na mięsistych falach. Pieniądze są mi potrzebne, wiesz, wobec spodziewanych narodzin maleństwa. Gdy wykonasz to zadanie, możesz liczyć na zupełne zamilczenie twego istnienia. A teraz, hulajmy!

Reżyserski Fanfaron rozkaz scenę stworzył pełną ożywienia i zgrywaną składnie. Ku Krzykowi zastygłemu w tchórzliwej kontorsji podskoczyło kilku drabów wyniosłych, cienistych i ustawiło niebawem żywą palisadę powstrzymującą skazańca od powszedniego pomysłu prostackiej ucieczki. Kilku zwawych gamratów szperało w alkierzu pobliskim poszukując powrozu, na którym mógłby zawisnąć szkodnik wielkomięski. Związano pośpiesznie wszelkiego rodzaju szpagatów i postronków urywki, a na pętlę samą ofiarował Fanfaron za zgodą Astarte wspaniałomyślnie swe jedwabne szelki ostatni okaz znieruchomionego przez wojnę przemysłu. Nieznany autor genialnego dzieła o: „niewypływiałych dotąd mózgu ludzkiego możliwościach“ — splunął w garście i z festynową iście zwinnością wydrapał się na szczyt środkowej kolumny, by umocnić dla wisielca hak wbity w jętkę poprzeczną. Z góry ostrzegał, że wszystko spróchniałe i chwieje się nieprzytomne a jedynej pewności użyczyć może zardzewiała zwora ankrowa spajająca poddasza przyczepki, ale osnuta nadmiernie nietykalną pajęczyną odwieczną. Sprzeciwił się Fanfaron pomysłom praktycznym a na podtrzymanie wycieńczonego siestrzana oraz spokrewnionych niemniej ociążałych szpong, krzepic i batorów pospieszyły twardogłowe bohaterów szeregi ustawiając uparte swe czoła tuż przy nasadzie każdej kolumny. Równocześnie towarzyskie damy zdarszy z siebie przysłone koszulek śmiertelnych i porzuciwszy ozdoby klejnotów trumiennych ujęły się za ręce wiodąc nagich smętków wokół sali taniec arytmiczny. Astarte odsunawszy zaporę wyglądku wpuściła na widowisko, gwiazd poufałe migoty, żab rozkumanych żale i sromoty, gawronów nad padliną fałszywe zeznania i wścibskich szklarzy błękitną czeredę.

— Mów, czego żadasz przed śmiercią? — zagadnęła skazańca pani młoda.

— Nigdy nie słyszałem, by ostatnie życzenie było efektowne. Wolę więc, milczeć. Proszę jednak, nie męczcie mnie zbyt długo — odparł Krzyk oddając szyję pod pętlę rzemienną.

— Męki rozkoszy sam jeden Fanfaron zna tylko. A teraz bywaj chłystku! Nawet w tej podniosłej chwili na stężałem twem licu brak wstydu, żeś istniał. Zagłada tobie, zagłada ludziom twoim i twoim miastom. Zagłada płodnym chwastom popolitości wszechmocnej. Na hak z nimi!

Na ambałku między dwiema zwartemi w zamyszeniu wzniosłem *Krokwiemi* zawisnął.

Prężył się, ręce rozstawił, nogami arcyzabawnie bałamkał i ślinę z ust toczył plugawą. Uśmiech żarłoczny wywrócił mu wargi, ostatnie życia westchnienie przez nozdrza świsnęło żałościwie i na obwisłej, zgolonej palce wpływowego pajaca rozsiadła się śmierci ćma fruująca, lekkomyślna.

Zebrani dalej świętowali pojednanie życia z śmiercią w korowodzie dostojnym, półsennym. Bzdziel zatrzymał kół młyńskich rozpęd i w kołysaniu rozkosznym odpływał na wód nieuchwytnych strugi porywcze. Mleczną drogą niebiosów kroczyły wygnane z pośród ludzi marzenia bezdomne, a na żyznej glebie ciszy przyziemnej kiełkować zaczęły od nowa twórcze samotników pomysły. W łonie Astarte dojrzewało Fanfaronowe nasienie.

MIECZYŚLAW RETTINGER

RODOWÓD WARTOŚCI LITERACKICH.

Styl epoki literackiej rodzi się w punkcie przecięcia najwyższych usiłowań artysty z najwyższym zainteresowaniem jego odbiorcy. Modernizm, ostatnia epoka literacka, zrodziła także swój styl, wierny odpowiednik naczelnych zagadnień twórczości. Na imię mu przeżycie. Twórca i odbiorca modernizmu zetknęli się we wspólnym akcie przeżycia, dając w ten sposób życie nowemu stylowi literatury. Stopień, objętość i rozpęd przeżycia stały się prawie wyłącznie zadaniem artysty, podczas gdy odbiorca miał ogarnąć dzieło twórcze jako rezultat przeżycia. Rozwojowa linja tego zagadnienia biegła od Verlaine'a po przez francuską szkołę parnasu znajdując swą szczytową realizację, popartą najistotniejszymi socjalnymi ilustracjami w dramacie i powieści skandynawskiej, w Ibsenie, Strindbergu i Ham-sunie poprzedzonych malarstwem Munch'a, spokrewnionego pomyslnym zbiegiem okoliczności z inicjatorem polskiego modernizmu Stanisławem Przybyszewskim, artystą, opierającym cały sens rzeczywistości ludzkiej na akcie przeżycia.

Tragiczna postawa łącząca wspólnym gestem wszystkie nawet najznaczniesze jakościowo przejawy modernizmu tkwiła w naczelnym pytaniu: czy akt przeżycia bez względu na treść w nim się przejawiające posiada swą wagę absolutną czy też musi być równocześnie aktem szczerości artysty? W pytaniu tem bez względu na odpowiedź, którą otrzymywano, mieścił się cały walor modernizmu, jego tzw. styl. Pytanie to było równoznaczne w ówczesnej konjunkturze myśli europejskiej z zagadnieniem dynamiki całej twórczości. Wszystkie środki techniczne jakimi rozporządza nowoczesna twórczość rzucono na szalę, by wyczerpać wrzekomo niewyczerpalną treść aktu twórczego przeżycia. Zjawiskiem nieodłącznym od tego postawienia sprawy były wątpliwości, rodzące się w stosunku do słowa, tego głównego środka technicznego literatury. Od początkowego entuzjazmu, po przez zgodę ze słowem kroczył modernizm ku obaleniu jego wartości, zdezawuowaniu jego ingerencji w twórczym akcie artysty. Załamanie się treści duchowych w ogniu przeżycia, sforsowanie ich przez życie idące dalej przez życie konkretniejsze, bardziej żywe i przeżyte kończyło się degradacją słowa jako terenu przeżyć więc też jako środka technicznego artysty. Niektórzy z wielkich dramaturgów modernizmu nie ulegli tym wątpliwościom, dzięki temu, że posiadali możność realizacji swych dzieł w kombinacji z innymi środkami technicznymi twórczości.

Podczas gdy filozofja modernizmu ścieśniała się do uzasadnienia aktu poznania, literatura stawała się argumentacją aktu przeżycia. Wysiłek kilku literatur w różnych krajach Europy szedł w kierunku wywalczenia prawa obywatelstwa dla nowych przeżyć czy to jeszcze nie znanych czy to odrzuconych przez względy socjalne lub kanon etyczny. Szanse rozwoju literatury opierały się w dużej mierze na zdobyciu nowych członów do możliwie pełnej i przekonywującej argumentacji aktu przeżycia. Modernizm stworzył artystyczne formy dla milionowych aktów przeżycia, zrewidował pod tym kątem widzenia całą emocjonalną stronę współczesnej umysłowości, uchylił rąbka z nad przyrody, impresjonistycznie odczutej, obalił dotychczasowe koncepcje stosunku jednostki do środowiska, zreformował rzeczywistość współczesną, odkrywając zapomniane dziedziny twórczości. Czyniąc jednak przeżycie uniwersalnym obowiązkiem artysty skoncentrował całą twórczość w tym pryzmacie. Artysta stawał się niewolnikiem przeżycia (tz. jego uwidoczniania i opracowania) w tym samym stopniu, co filozof niewolnikiem eksperymentu a historyk daty. Równocześnie jednak

współczesny kulturalny człowiek zaznajomił się z aktem przeżycia jako czemś szerszym jako poniekąd naturalnym składnikiem życia duchowego. Przeżycie straciło swój pierwotny sens, stało się efektem określonym, wchodząc w skład aparatu technicznego artysty tak, jak przed czterema wiekami weszły reguły rytmiczne. W pojęciu modernizmu bowiem przeżycie gwarantowało niejako twórczość. Co było przeżyte, a więc wyargumentowane nastrojem lub wrażeniem było istotne, rzeczywiste, a więc prawdziwe. Ewolucja ogólna poszła jednak dalej. Pewne dziedziny nauk humanistycznych przyswoiły sobie część środków technicznych literatury i to z doskonałym skutkiem. Rozprawy historyczne zbliżyły się znacznie do dawnych historycznych powieści a wzajem te poczęły nabierać cech rozprawy historycznej, opartej na zasadzie psychologicznego skrótu. Fikcyjni bohaterowie ubiegłych wieków nie mogą już dorównać swą przejrzystością figurom, które opisują dzisiejsi historycy, zbrojni nie tylko w wyargumentowaną znajomość faktów i przeróżne bogactwo szczegółów, lecz także artystyczną umiejętność struktury. Tacyt w dziele Boissiera wyłania się z niepamięci wieków jako problem artystyczny o takiej sile, jakiej nie posiada ani posiadać nie może powieść historyczna. Socjologja przejęła się także zasadą indywidualności naczelną i w pogoni za nimi przeszukuje morze istot biernych udowadniając, że nie mamy powodu obawiać się, aby koncepcje epok dziejowych nie znalazły tam swych uprawnionych opisywaczy. E. Boutmy zastąpił Zolę. Odwrotnie zaś całe złomy dramatycznej i powieściowej literatury okazały się mniej lub więcej udolną ilustracją przejawów życia ekonomicznego, a wysiłek włożony w doprowadzenie do skutku tych kombinacji bliźniaczo przypomina notaty z archiwów socjologicznych. Dramat kapitalnie rozdziwił się na zagadnienia dekoratywne i baletowe, transformując się z drugiej strony w trybunę, na której staczano dysputy polityczne, filozoficzne i ekonomiczne, stanowiące materiał do nowych aktów przeżycia. Kto zaś w literaturze żywiłowego wstrząsu chce szukać, ten napewno nie sięgnie już do podróży awanturniczych, lecz rozczyta się np. w raporcie Kapitana Scotta, ginącego z głodu i wyczerpania na biegunie południowym. Ten człowiek współczesny, mimo że nie był „artystą“, dziwnie już obeznał się z aktem przeżycia. Niczego mu zarzucić niepodobna. Przeżycie jest dzisiaj aktem wspólnym wszystkim ludziom kulturalnym. Fikcji jego w tych dziedzinach, do których literaci nie dotarli, opisując je par distance już nie potrzebujemy. Dodajmy, że najpiękniejszy pejzaż literacki dotknąć nie może warstw odczucia, poruszanych przez malarza, posługującego się technicznymi środkami współczesnego malarstwa (dawniej zaś pejzaże Flauberta np. stały o wiele wyżej niż malarstwo drugiego cesarstwa). Wreszcie liryka pada coraz wyraźniej w wielkim boju, który od romantyzmu toczy z jednej strony z motywami religijnymi a z drugiej strony z tem wszystkim, co w rzeźbie, malarstwie i nie na ostatku w filozofji przejawia nasz stosunek do przyrody w nowej postaci.

Przeżycie obowiązujące dziś wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi czynna umysłowość ludzka nie przejawia się już jako uprzywilejowana własność artysty. Wszystko stało się literaturą albo literatura stała się niczem. Modernizm umarł.

Przez to jednak przeżycie nie straciło na znaczeniu, podobnie jak nie umniejsza się waga sztuki pisania z chwilą wprowadzenia obowiązku powszechnego jej nauczania. Zmieniła się jeno rzeczywistość artysty polegająca na wyrzuceniu z siebie jakiegokolwiek aktu przeżycia. Bo w związku z naczelnym pytaniem co do szczerości aktu przeżycia umysłowość współczesna poczęła kwestjonować inne środki techniczne artysty. Rytm odpada na korzyść muzyki, kształt na korzyść rzeźby, fakt na korzyść historii lub socjologii, synchronja faktów (akcja) na korzyść kina, opis na korzyść malarstwa. Literatura rozpozyczyła swe środki techniczne na wieczne nieoddanie, znajdując w swym do niedawna pełnym skarbcu „czyste“ przeżycie, lecz bez możliwości należytej jego realizacji. Cóż uczyni artysta z zespołem myśli, drgającym mu pod czaszką a domagającym się swego objawienia w słowie? Rzecz idzie o wprowadzenie nowego elementu w twórczość literacką, o zapłodnienie słowa nową treścią czyli o to co w perspektywie rozwoju literatury nazywa się no-

wym stosunkiem do rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości fakt, że przez długi czas jeszcze literatura odżywiać się może dotychczasowymi sokami i w najróżnorodniejszych formach pojawiać się będą dobrze znane zagadnienia modernizmu, przynosząc może niejedno, cenne uzupełnienie. Troski socjalne i brak równowagi w prawodawstwie europejskim i poza europejskim zmusza niejednokrotnie do ożywienia belletrystyki i dramatu dawnego typu całym nowymi błyskami (oskarżeń i apologji — literatura ta ma przed sobą jeszcze długi szereg prac, które z czasem staną się materiałem folklorystycznym, lecz w momencie pojawienia się działać będą nowością anegdota tak życiowej jak i psychologicznej. Na pytanie jednak czy akt przeżycia wyczerpuje duchową rzeczywistość dzisiejszego artysty można dać tylko przecząco brzmiącą odpowiedź. Najwyraźniejsze i najdonioślejsze memento mori wypowiedziały pod adresem literatury modernizmu ostatnie realizacje aktu przeżycia, zwane na rynku aktualności literackich ekspresjonizmem, i dadaizmem. Ich teoretyczna argumentacja w tej chwili nas nie zajmuje tam bardziej, że istnieje tylko w epizodycznych racach. Realnem ich zadaniem stało się właśnie doprowadzenie aktu przeżycia do absurdałnego końca, do tej granicy, poza którą dzieje się wszystko, bo wszystko da się przeżyć i nie dzieje się nic, bo niczego się nie przeżywa. Ekspresjonizm w dużej mierze ułatwił jednak rewizję stosunku twórczości literackiej do naczelnego jej środka technicznego, unieszkodliwiając swoje własne zapędy po przez najszczerszą ze swych odnóg dadaizm. Nie żywiąc nawet pozoru wiary w szczerłość przeżycia jako aktu twórczego dadaizm zastępuje słowo dźwiękiem, a więc zrezygnował z góry z prawdopodobieństwa i możliwości porozumienia się ze swym odbiorcą, czytelnikiem, obdarzył nas jednak darem cennym, bo darem szczerości ujawniając niemoc, bezwład i nicość swych środków technicznych. Literatura nie posługująca się słowem jako narzędziem coraz doskonalszym nie zasługuje na uwagę. Eksperymentowanie przeżyciami wyniesionymi z otchłani podświadomości ludzkiej może interesować ciekawych — i tacy się znajdują — lecz w dyskusji całej, w przejściu od modernizmu ku nowym formom literackim przypomniano sobie na szczęście podstawę wszelkiej twórczej działalności: świadomy stosunek twórcy do rzeczywistości. Oczywista konieczność przyjęcia tej zasady wyklucza bez mała ekspresjonizm literacki z dyskusji. Zabawa w tanią igraszkę literatury bez słowa regulowanego świadomością artysty nie mogła nawet przez chwilę utrudnić pracy twórczej idącej poza akt przeżycia, śledzącej w ciężkim wysiłku podstawy nowego stosunku artysty do rzeczywistości. Styl modernizmu objawił przed skonem pewne nieodzowne procesy gnilne i te możemy obserwować w całej wyrazistości tam, gdzie kultura formalna poczyniła największe postępy a więc gdzie można było mieszać elementy dźwięku słowa z melodią lub taktem muzyki. Propaganda Marinettiego opierała się w istocie swej jedynie na nieporównanej giętkości muzycznych właściwości języka włoskiego, wszędzie indziej wyrosła gruszką mody na wierzbie głupoty.

Żyjemy w okresie bezwładu praktycznych środków sztuki. Twórczość nie zadawała ni producenta ni konsumenta. Jeden i drugi żywią się odłamkami i resztkami po uczcie, hojnie zastawionej przez okres miniony. W Europie odbywa się generalne zjadanie procentów z resztek kapitału przedwojennego. Szczęśliwy, bo tak obfity w następstwa moment zetknięcia się twórcy z odbiorcą, moment urodzin stylu epoki nie nadszedł. Dzisiejsza chwila tylko paradoks dźwiga w zanadrzu. Twórczość, jeśli przez nią artystyczne opanowanie rzeczywistości rozumiemy (a jeśli ktoś woli, to ujarzmienie świata zjawisk przez świat stanów psychicznych) tylko z dosytu wewnętrznego powstaje. Rzeczywistość artysty wyrasta z rzeczywistości obiektywnej jak kwiat z wazonu. Pragnąc wyznać się w rzeczywistości swojej, przetrawia tę pierwszą, istniejącą w milionach, w popielatym blasku codzienności. Czemże jest on, który nigdy nie był dotąd poza tętmem, słyszanem w dalekim poszumie nierozcznanych sił? Dzisiejszą rzeczywistością artysty jest czarna tablica, na której magia socjalnych konfliktów wypisuje to, co przed chwilą zmasała. Dzisiejszą rzeczywistością artysty kontredans tańczony przez dwóch śmiertelnych wrogów: wieczność i atom. Wieczność

manifestuje się przez polityczne przemiany, nie trwające dłużej nad jeden teatralny antrakt, atom pojawia się w druzgocącym pochodzie żywiołu, masy, głodu i zarazy. Sprawy, noszące miano twórczych, a zjawiające się poza obrębem tych istotnych, niebotycznie jawnych faktów należą do przedwojennej masy spadkowej, której szybki bieg codzienności nie zdołał jeszcze zlikwidować. Wprawdzie przed wiekiem wśród tak zwanego szczęku oręza napoleońskiego obmyślał Chateaubriand najchłodniejsze i najprzenikliwsze ze spojrzeń na świat, a zaorany intendent armii francuskiej, Beyle, który przeszedł do historii pod imieniem Stenhala rysował swe gotyckie budowle ludzkich dusz — nie mieli oni wątpliwości co do technicznych środków, jakimi w swej sztuce rozporządzali. Dzisiejsza twórczość staje pod znakiem ich rewizji. Świat przez artystę widziany domaga się opisu, przelewa się przez pory artystycznego odczucia, wydiera cząstki z duszy, rozbija zawartość słowa, nadaje mu inne znaczenie. Fakt i opis, marzenie i zjawa, nastrój i analiza przesyciły dekoracjami swymi rzeczywistość. Poza nimi, poza możliwością kompromisu z rzeczywistością znaną z odczucia powszechności, pozostał tylko proces psychiczny i słowo przez które go wyrażamy. Odbudowując rzeczywistość artysty łączymy te dwa elementy. Poza procesem psychicznym przejawiającym się w schemacie dotychczasowym dostrzegamy prawdziwy element działalności twórczej: słowo. Wydawałoby się, że artysta ocalając znaczenie słowa jako elementu twórczości czyni z literatury skład porcelany, a rzeczywistość wkraczając tam od czasu do czasu wyrządza okropne spustoszenia. Zbieramy wówczas drogocenne szczyrby badając jakby zlepić nowe figurynki. Czy w ogóle warto ten proces powtarzać? Rewolucyjność sztuki rzecz dziwna zaznacza się zwykle w odwecie, którego celem ma być zrujnowanie rzeczywistości za pomocą środków artystycznych, ofenzywa artysty w poczuciu grożącej ofenzywy rzeczywistości. Albo-albo. Tymczasem atmosfera twórcza w czystej postaci pojawia się ponad pobojuwiskiem. Walka toczy się nie o zasady, lecz o zwycięstwo.

Byłoby rzeczą programu literackiego obliczyć na tle prawie geometrycznych wysiłków, gdzie znajdziemy najbliższy moment przecięcia się wysiłku twórcy z istotnym zainteresowaniem się jego odbiorcy, czytelnika i widza. Wówczas na jaw wystąpiłaby klęska poniesiona w obecnym okresie socjalnych przemian przez stan trzeci. Zburzył on Bastylję w 1789 r. zapełnił wiek XIX wytworami swej niezwyklej działalności umysłowej, a doszedłszy do zenitu rozwoju popadł w zupełną zależność od jednego z najciekawszych swoich wynalazków, od kapitału organizowanego przez jednostkę w bezwzględnej swobodzie współzawodnictwa. Przebieg ostatniej wojny zniweczył w znacznej mierze dotychczasową ekonomiczną podstawę egzystencji stanu trzeciego, wcielając najobrotniejszych w klasę posiadaczy, ogół jednak spychając o stopień niżej. Pociąga to za sobą w dalszej perspektywie ruinę duchowej rzeczywistości stanu trzeciego. Psychika jego utraciła dotychczasową samoistność, zaczepiając się jednym skrzydłem o paradoksalnie wyolbrzymiony a pozbawiony wszelkiej wewnętrznej odpowiedzialności kapitał, a drugim o świat pracy, targany chaotycznymi i nieustannymi bólami porodu. Pośrodku odbywa się właściwa agonja, nie budząca większego zainteresowania ze względu na wyraźny już dzisiaj niedostatek środków artystycznych. Dnieje. Jedyną miłością artysty bywa odbicie rzeczywistości w zwierciadle jego doświadczeń psychicznych. Im silniejsza twórczość tem silniejszy egoizm w odcinaniu się od zamaryłych lub zamierających sposobów odzwierciedlania rzeczywistości, nawet wówczas, kiedy zdawałoby się, że chodzi o jedną jej cząstkę o formację socjalną, ginącą pod gruzami przedwojennej równowagi sił.

Pomyślmy twórczość wyzwoloną z więzów formacji socjalnej (dawna umiera, nowa się rodzi), twórczość przeciwstawiającą się chaosowi widzeń, odczuć i doznań, zależną od tego odbicia rzeczywistości, która zjawia się w jasnym zwierciadle świadomego wysiłku intelektualnego. Twórczość taka szła zawsze po drodze organizowania stanów psychicznych w całość, która nie odtworzy rzeczywistości ni naturalistycznej ni impresjonistycznej moder-

nizmu i nie zahaczy się wyłącznie o akty przeżycia właściwe każdej działalności umysłowej, lecz wyłoni prawodawstwo intelektu, działającego ze sprawnością coraz dokładniej opanowywanego narzędzia. Linje łączące świat rzeczywisty ze światem intelektualnie opracowanym tworzą podstawy konstrukcjonalizmu, jedyne źródła twórczości niezależnej i samostnej. Pomyślmy tę twórczość nie jako akt sztucznie po temu instruowanej woli, lecz jako konieczne zaostrenie soczewki, w której łamie się spojrzenie twórcy na świat. Po intelektualnym bezruchu i zwątpieniu w sprawność technicznych środków twórcy, konstrukcja wydobywa na jaw stany psychiczne, różne od dotychczasowych, zrodzone w zaciętym boju z rzeczywistością nowoczesnego świata. Konstrukcja zawrze całą szczerość i całą nadzieję artysty, odbywającego jedną ze swych licznych podróży na daleki dystans. Wyciągając ku światu ramiona uprzejme nie zda mu się, że go z zachodu na wschód obejmie, posiedzie opisem i przeżyciem ocali. Zespoli on raczej w konstrukcji wszystkie promienie, by przepalając przeświecić wnętrza świadomości ludzkiej, te właśnie, które gromadzą lawę i rozsadzają ludzką skorupę, formują jej zewnętrzny kształt i oznaczają granice. Nie przypuszczamy przecież, by w zadaniu tem tkwił urok i pewność absolutnej nowości. Dawny to nurt zmienia koryto, bije sobie nowe ramię delty, by płynąć ku ujściu.



J. H. FRAGONARD (?): SZKICE PAŁACOWE

COPYRIGHT BY „KROKWIĘ” — WARSAW 1920.

G. K. CHESTERTON

J. MEREDITH I T. HARDY.

Z następną fazą Wiktorjańskiej fikcji wступujemy w nowy świat, może bardziej zrewoltowany, bardziej kontynentalny, wolny i niezależny — ale w pewnych kierunkach słabszy, niż ten, w którym żyjemy obecnie. Subtelna i smutna zmiana, która przeszła jak zmierzch po przez mózgi angielskie w tym czasie jest doskonałym wyrazem faktu, że ludzkość jednym tchem wspomina wielkie imiona Meredith'a i Hardy'ego. Niewątpliwie, obydwaj pisarze różnili się co do znaczenia ortodoksyjnej wiary angielskiej wsi. Wielu z nas myliło się co do tej religii aż do chwili, kiedyśmy tak prostego dokonali odkrycia, że ona wcale nie istnieje. Lecz oczywiście w każdym wieku o słabem powikłaniu idei między sobą, Meredith i Hardy — intelektualnie mówiąc — pozostaliby śmiertelnymi wrogami. Między nimi było więcej przeciwieństwa, niż między Abelardem a St. Bernardem, lub też między Newman'em a Kingsley'em. Poczem zderzyli się oni w sceptycznym wieku, który jest jak zderzenie się w Londyńskiej mgle.

Jednakże obydwaj pisarze Meredith i Hardy wyrażali coś — a wyrażali oni djame-tralnie przeciwne rzeczy. Meredith był prawdopodobnie jedynym w nowoczesnym świecie człowiekiem, który miał honor wznieść prawo stanu Panteisty do wysokiego stanu Poga-nina. A poganin, jest to człowiek, który potrafi zrobić to, co każdy nieugięty człowiek ostatnich dwóch stuleci mógłby zrobić, który potrafi Naturę brać naturalnie. I istotnie należy przyznać, że oprócz szczupłej garstki wielkich Greków, jedyny Meredith umiał zawsze brać Naturę tak naturalnie, jak oni. Ale zarówno nie należy zapominać, że nikt oprócz Colney Hatch'a nie brał nigdy natury tak nienaturalnie, jak Meredith. Ta sprzeczność podzielona między dwa kąty widzenia jest niezbędna, zwrot bowiem w 19-ym wieku był bardzo nagły — przez co osiągnęliśmy szybką możliwość odnalezienia nas samych dzisiaj.

I istotnie, Meredith jest Panteistą. Można wyrazić to mówiąc, że Bóg jest wielką ca-łością, można wyrazić to bardziej inteligentnie, mówiąc, że Panteista jest wielkim Bogiem. Jednak tu tkwi pewien sens polegający na tem, że niektórzy ludzie wierzą, iż świat jest dostatecznie dobry od dna dla nas — dla ufności w nas samych — bez dużej świadomości dlaczego. I tu jest cały punkt widzenia w większości opowiadań Meredith'a, że musi być coś poza nami, co często broni nas kiedy nie wierzymy w nic, lub w nas samych. Meredith mówił często o intelektualizmie kobiet — ale to dlatego, że najbardziej błysko-tliwe mózgi bywają zmęczone. Mózg Mereditha był zupełnie zmęczony kiedy to pisał — a szczególnie, gdy ujmował niektóre najbardziej cytowane a najmniej interesujące epigramy, jak ten: „*like that about passing Seraglio Point, but not doubling Cape Turku*“. Ci którzy w tem mogą widzieć umysł Meredith'a — stają po stronie tych, którzy widzą umysł Dikensa w „Little Nell“. Obydwaj byli rycerscy w wygłaszaniu swych sądów w imię ucie-mięzonych kobiet — ale żadno z tych zdań nie miało ziemskiego znaczenia jako idea.

Wszelako wszystko co wygłosił Meredith o kobietach nie służyło celom emancy-pacji ich (co zresztą było zbędne), ale już to wyrazić znaczyło bardzo wiele. I on sam nader często określał je doskonale, nawet wtedy kiedy niejasno mówił. Weźmy naprzy-kład to zdanie tak często cytowane: „Kobieta będzie ostatnią rzeczą cywilizowaną przez mężczyznę“. — Intelektualnie jest to coś gorzej niż fałszywe, to jest wręcz przeciwne temu, co starał się zawsze mówić. Tak dalece się posunął, że wykluczył wszelką równo-wagę w płciach — wywodząc logicznie, że mężczyzna może użyć przeciw kobiecie wszel-

kiego rodzaju łańcuchów lub biczyska, jakich miał w zwyczaju używać przeciw tygrysom lub niedźwiedziom. On stał zawsze jako specjalny szermierz godności kobiecej. Nie mogę jednak sobie przypomnieć ani jednego autora Wschodu lub Zachodu, któryby tak spokojnie, jak Meredith przyjął, że mężczyzna jest Panem — a kobieta tylko materją. Każdy, kto zna wolną kobietę byłby natychmiast skłonny zapytać o dwie proste katastrofalne kwestje, pierwsza: „Dlaczego kobieta miałaby być cywilizowana?” a druga: „Dlaczego, jeżeli ma być cywilizowana — musi być cywilizowana przez mężczyznę?” — W granicach intelektualnego rozumowania o materji, zdawałoby się, że Meredith może uchodzić za najbrutalniejszego władcę płci. I oto teraz wszyscy istotnie czujemy, dlaczego ten Meredith'owski epigramat jest tak zuchwale mężki? Ja myślę, że dla tej prostej przyczyny: iż w powiedzeniach Meredith'a jest coś, co każe nam wyczuwać, że nie kobietom on nie ufał, lecz cywilizacji. To jest ciemne, nie demonstrowane uczucie, że Meredith byłby raczej niezadowolony, gdyby kobiety były wogóle cywilizowane przez mężczyznę, albo przez co innego. Kiedy mamy to, otrzymujemy prawdziwego Poganina człowieka wierzącego w Panteizm.

Byłoby właściwiej postawić tę filozoficzną kwestję pierwej — przed estetyczną oceną Meredith'a, który jest jak gdyby pogrzebowym dzwonem, że Wiktorjańska ortodoksja na dłuższą metę nie może być bezpieczną. Dickens i Carlyle buntowali się przeciwko kompromisowi ortodoksji — lecz Meredith uciekł przed tym. Kosmopolityzm, Socjalizm, Feminizm, są już w powietrzu, a królowa Wiktorja zaczęła się upodobniać do pani Grundy. Ale uciec z miasta jest dopiero jedną rzeczą; drugą będzie obranie sobie drogi w mieście innym. Wolnomyśliciel, który znalazł się poza Wiktorjańskiem miastem, znalazł się także na rozwidleniu dwóch przeciwnych naturalistycznych ścieżyn. Jedna z nich prowadziła naprzód poprzez zawikłany, jednak żyjący las do samotnych, lecz zdrowych wzgórz; inna szła w dół ku bagnom. Hardy szedł w dół, zbierając zioła na moczarach, podczas gdy Meredith wspinał się ku słońcom. Meredith stawał się w najlepszych przejawach swojej twórczości coś w rodzaju pięknie wystrojonego Walt Whitman'a. Hardy bywał wioskowym ateistą bluźniącym na miejscowych idjotów. A działało się to w dużym stopniu dlatego, że wolno-myśliciel, jak i szkoła, nie zdawali sobie sprawy, czy chcą być bardziej optymistami, czy bardziej pesymistami — niż Chrześcijaństwo; dla tego ich mały, ale szczyry ruch przepadł.

Bowiem pojedynek jest tu śmiertelny, i każdy pragnący być cokolwiek więcej niż Nihilistą musi sympatyzować z jednym poglądem na naturę, lub z drugim. Bóg Meredith'a jest nieosobisty, ale często jest on zdrowszy i lepszy od niejednej osobistości. Bóg zaś Thomasa Hardy'ego jest prawie osobisty przez intesywne poczucie swej mocy trującej. Natura stara się wszędzie obronić kobiety Meredith'a, zawsze zaś zdradza i rujnuje kobiety Hardy'ego. Powiedziano, że gdyby Bóg nie istniał — to należałoby go wynaleźć. Nie często jednak zdarza się, jak w wypadku M-r Hardy'ego, że trzeba Boga wynaleźć poto jedynie, ażeby stwierdzić, jak on jest niepotrzebny. M-r Hardy — poza czystym ateizmem posiada jednak skłonności antropomorficzne. Uosabnia on wszechświat w zamiarze dania mu części swego umysłu. Walka ta jednak jest nie równa dla starej filozoficznej przyczyny, że wszechświat dał już Hardy'emu część swego umysłu do walki z nim. Jeden jest przedewszystkiem ciekawy rezultat wynikający z tej rozbieżności dwóch typów sceptyków: że kiedy ci dwaj świetni noweliści wywalili się, czy explodowali, czy w inny sposób stracili na moment swoje artystyczne samoopanowanie — to jednak obydwaj byli równie dzicy, ale dzicy w odmiennych kierunkach. Meredith pokazał ekstrawagancje w komedji, która, gdyby niebyła tak skomplikowana, każdy mógłby ją nazwać szeroką farsą. M-r Hardy natomiast miał honor wynaleźć nowy rodzaj gry, która może być nazwaną ekstrawagancją depresji. Umieszczanie słabego kochanka i jego nowej miłości w takim miejscu, że kochankowie odrazu widzą czarną chorągiew anonsującą powieszenie Tess'a — jest w sztuce

i jej możliwościach najzupełniej nieprzebaczalne — to jest okrutny oparty na doświadczeniu żart. Ale to jest żart praktyczny, w którym nawet jego autor nie może rozweselić dostatecznie do śmiechu.

Jednakże kiedy porównamy wielką artystyczną potęgą tych dwóch pisarzy, ze wszystkimi ich exentrycznościami, to widzimy o wiele jaśniej, że wolna myśl była taką, jak była walka pomiędzy „*finger-posts*“. Znamienity to fakt, że byli ludzie, z których jeden miał zdrowe i mężkie wejrzenie w dal, a opryskliwy i perwersyjny styl, drugi zaś opryskliwe i perwersyjne wejrzenie, a zdrowy i mężki styl. Czytelnik może śmiało narzekać na paradoksy, kiedy czyniąc uwagi nad tym Meredith'em tak niepodobnym do większości neo-poganów, powiem, że na swój sposób brał on Naturę naturalnie. Można to zasugerować za pomocą cokolwiek demonstracyjnego sposobu przedstawienia rzeczy, jak naprzykład: „Chociaż przeniknięty cierpkim okrucieństwem“ — albo „Twoja łączność jest większa w upiorze“ — albo „Jej papłace szare oczka z ukosa“ — albo „Czysta błonka powierzchni obudzana“. I to jest istotą stylu Meredith'a, lecz nie jest istotą jego duszy; ani nawet uwidocznione w jego poważnych opinjach. W jednym z poematów, mówi on aktualnie o tych, którzy żyją najbliżej tej Natury, tak uwielbianej przez niego — „*Have they but held her laws and nature dear, They mouth no sentence of inverted wil*“. Dowcip naturalnie Meredith'owski. Lecz podobne paradoksy kombinacji gustów powykręcanych frazesów mogą być także widoczne u Browning'a. Coś w tym rodzaju znajdujemy również i u większości rycerskich poetów. Ja nie rozumiem tego — ale może to być urodzajność rozochoconego umysłu, tłumiąca wszystko w ten sposób, że drzewo jest oplątane swemi własnymi gałęziami — lub też może to, że rozochocony umysł mniej dba, czy to jest zrozumiałe, lub nie: podobnie jak człowiek staje się mniej dobitny, kiedy jest upajający, niż kiedy woła o pomoc.

W stosunku do ludzi i rzeczy których Meredith niechciałby traktować jako coś skomplikowanego, stosuje niezawodnie skomplikowany sposób badania, bo nawet to co szczerze, podziwia jako proste. W rozmowie pomiędzy Dianą i Redworth brak pełnego kontrastu, dlatego, że Meredith może sobie pozwolić na dwa penny dla skoloryzowania Diany, lecz nie jest w stanie zdobyć się na jeden pens dla prostego Redworth'a. Ideały Meredith'a nie były sceptyczne, ale mogą być nazwane niewystarczające. On miał może nad i ponad swoim szlachetnym Panteizmem dwie winy, dostatecznie głębokie, by je nazwać przesądzone. Był on prawdopodobnie welfickiej krwi a napewno z celtyckimi sympatjami — a ocenił sam siebie więcej rąco, chociaż bardziej subtelniej, niż Ruskin lub Swinburne, podkopując ogromnie (enormous) upodobania John Bull'a. Miał także szczerą nadzieję w siłę kobiecości i można powiedzieć prawie bez przesady, że (spłodził) gigantyczne córki. On może jeszcze cierpieć za swoje rycerskie pośrednictwo (wdawanie się), jak wielu innych szermierzy. Mam pewne podejrzenie, że kiedy Św. Jerzy zabił smoka bał się serdecznie księżniczek. Jednak napewno żaden z tych dwóch życiowych entuzjastów nie dotknął wiktoriańskiej zawieruchy. Katastrofa nowoczesnych anglików nie polega na tem, że oni nie są Celtami, lecz na tem, że oni nie są anglikami. Tragedja nowoczesnej kobiety nie na tem polega, że nie pozwolono jej postępować za mężczyzną, lecz na tem, że szła za nim zbyt niewolniczo. Ten świadomy i teoretyzujący Meredith nie był blisko swego problemu a jest napewno od naszego na całe mile oddalony. Lecz inny Meredith był twórcą: co znaczy Bogiem. To jest prawdą o nim, co jest prawdą o tak oddmiennym człowieku jak Dickens, że każdy może powiedzieć o nim, iż jest pełen dobrych rzeczy. I to jest właśnie to co czytelnik otrzymuje z takiego bankietu szczęścia, jak *Evan Harrington*, lub *Harry Richmond*. Filozofja Meredith'a może być jałowa, ale nie autor. A głównem uczuciem wśród tych, którzy się nim zachwycają jest jedyne pragnienie, aby więcej ludzi mogło się nim także zachwycać.

Tłom. N.

M. S C H W O B

J E R Z Y M E R E D I T H.

I.

Dzieła hrabiego Tołstoja są w ręku wszystkich; dramaty Henryka Ibsena były wystawiane w Paryżu z wielkiem powodzeniem — obcowanie z przekładami nie nastęcza w tym wypadku żadnych przeszkód. Zgoła inaczej — z książkami Meredith'a. Te są u nas zupełnie nieznanne. Przed siedmiu laty nie były jeszcze znane w Anglii. Co więcej, dziś jeszcze przeciętny czytelnik nie interesuje się powieściami Meredith'owskimi. Ale najwybitniejsi publicyści angielscy — jak Swinburne, Henley, Robert Ludwik Stevenson już dawno, w głębokiej czci, skłaniali przed nim czoła. Jakkolwiek Jerzy Meredith wydaje swe książki w 1849 r. a jego pierwsze arcydzieło pojawia się w roku 1856.

Powód obojętności szerokich mas w stosunku do tego rodzaju twórczości jest jasny i przejrzysty. Język Jerzego Meredith'a jest przedziwnie trudny ze względu na skomplikowane procesy myślowe wtłoczone w każde zdanie. Wszelkie najprzedniejsze odcienia sentymentu, wszelkie rozdroża umysłowe, wszelkie konstrukcje wyobraźni rozrzucone są z hojnością podobną jedynie piśmiennictwu epoki Elżbietańskiej. Jego postacie mówią językiem tak charakterystycznym, że poprzez szczebiot przepysznej Renée (*Beauchamp's Career*) bije najistotniejsze tętno myśli francuskiej — jak nieruchawość ociążonej refleksji niemieckiej przeziera poprzez miłą zająkliwość małej księżniczki Ottylji (*Harry Richmond*). W *One of our Conquerors* daje Meredith tak szczegółową analizę mechanizmu myślowego, że pięćdziesiąt pierwszych stronic poświęca scharakteryzowaniu i sprecyzowaniu oddźwięków intelektualnych, rodzących się w umyśle Victora Radnor na widok, splamionej błotem, kamizelki. Droga do jądra twórczości Meredith'a wiedzie poprzez problemy radykalizmu, rozważane w *Beauchamp's Career*, socjalizmu w *The Tragic Comedians* (historja Ferdynanda Lassalle), problem rewolucyjnego typu umysłowego w *Vittoria*, dzieje młodzięnczego dojrzewania w *Richard Feverel* i *Harry Richmond* — a wreszcie poprzez demaskowanie najtajniejszych skrytek życia emocjonalnego w nieporównanym *Egoiście*. Przetrawienie takiego materiału przerasta siły czytelników, przywykłych do czerpania łatwiejszych i prostszych emocji z romansów Karola Dickensa lub Jerzego Elliot.

Jak dotarł Meredith do publiczności? Początkowo przy pomocy wyteżonej pracy publicystycznej Swinburne'a, Henley'a, Stevensona i wielu innych, potem dzięki żywotności problemów zawartych w jego dziełach, dzięki potędze namiętności jego bohaterów, dorównujących najsilniejszym typom, jakie stworzyła poezja XVI w.; dzięki nieprzezwyteżalnemu urokowi jego postaci kobiecych: Rose Jocelyn, Lucy Desborough, Clara Middleton: „Słodkie istoty o słodkich imionach — Meredith'owskie córki“ — pisze o nich Stevenson. Przeważającym zaś dzięki genialnej myśli rozkwitającej na przestrzeni lat trzydziestu w dwunastu ogromnych powieściach i czteru tomach poematów.

II.

W pociągu, który wiozł mnie leniwie ku Dorking starałem się uświadomić sobie najistotniejsze zadanie twórczości Meredith'owskiej i najcharakterystyczniejsze dlań słowo. I przypominałem sobie ów okrzyk u końca pięćdziesięciu sonetów, tworzących poemat: *Modern Love*.

More brain, o Lord, more brain!

Mózg kobiety jest w stanie uśpienia. Kobieta nie może zrozumieć mężczyzny. Dopiero musi wznieść się na poziom intelektualizmu męskiego. Fałszywym akordem dzwięczą struny liry pod dotknięciem dłoni Erosa.

„Wcielmy nowy akord w dziedzinę myśli“, wówczas odbudujemy harmonję a miłość wniknie w świadomość, stanie się istotnym wspólnym dorobkiem mężczyzny i kobiety. Lecz „myśl kobiety jest jeszcze niewolnicą instynktu“. Niech kobieta wzbogaca swój umysł, by zrozumieć mężczyznę, niech mężczyzna bogaci swój intelekt, by zrozumieć przyrodę. „Żyję chwilą nie wiecznością, mówi przyroda z uśmiechem, krocząc po swej drodze... ku więdnącej róży szle spojrzenie pełne tkliwości i dąży dalej, zaledwie przelotny błysk wspomnienia zachowując w źrenicy... Bowiemy głęboko poznała prawo życia, ona, której dłonie dźwigają naprzemian snop zboża i urnę żalobną... Dlaczegoż nasze szalone serce nie wchłonie tajemnej wiedzy swej jedynej, widzialnej przyjaciółki — przyrody?“ Dlaczego — „nie żyjemy się godzinami, płynącymi w dal, lecz serce nasze pożąda ciszy martwych dni“. Stawiamy opór przyrodzie, nie mogąc jej zrozumieć. *More brain, o Lord, more brain!* Wzmóżona praca intelektualna umorzy odwieczny konflikt na tle niemożności porozumienia się pomiędzy mężczyzną a kobietą — pomiędzy światem myśli a dziedziną żywiołu — przyrodą.

III.

Człowiek, którego miałem poznać rozszerzył platformę swej pracy umysłowej po krańce możliwości intelektualnych.

W pobliżu Dorking, u stóp wzgórza Box-Hill, wśród żyznych łąk Surrey, w łagodnym szmaragdowym tonie wiązków i jesionów, rozbłyska na zboczu biała plama domu Jerzego Meredith'a. Powyżej, za gęstwiną chabrów i maków stoi drewniany, dwupokojowy domek. Tam pracuje Meredith. Dawniej sypiał tam również. Zamyka się od godziny szóstej z rana — do szóstej wieczór. W tym czasie wstęp do domku jest surowo zakazany. Nawet wierny sługa Cole, „najuczciwszy w Anglii“, służący mu od lat czterestu nie śmiałyby przeciwstawić się nakazowi. W ważnych wypadkach porozumiewają się domownicy z Meredith'em za pomocą telefonu.

W pierwszym momencie zaskoczył mnie odbłask rozżarzenia intelektualnego na obliczu Meredith'a, który przed chwilą porzucił był rozpoczętą pracę. Jerzy Meredith jest wysokiego wzrostu, twarz szlachetna, piękna, imponująca, okolona siwym włosem — oczy głębokie, błękitne. Rzecz szczególna — gdy zaczął rozmowę zemną oczy jego były, dosłownie upojone myślą.

Wiodąc mnie ku swej celi, mówił: „Twierdzą, że mózg wyczerpuje się. Mózg nigdy się nie nuży, tylko żołądek można przemęczyć. A ja właśnie urodziłem się ze słabym żołądkiem — dodał z uśmiechem.

W pracowni duże okno odsłania perspektywę na rozległe pastwiska i kępy karłowatych drzew żyznej ziemi Surrey'ańskiej; drugie okno, małe, wychodzi na zagajnik mrocznych sosen, wspinających się ku szczytowi wzgórza. Pod tym oknem stoi stół, przy którym pracuje Meredith. „Mózg pożąda mroku, by potok myśli mógł płynąć swobodnie“ — zauważył.

Przypatrywał się uporczywie ptakowi, który niezmiernie szybko pod jasnym niebem. „Widzi pan tego ptaka — powiedział Meredith — interesuje mnie niesłychanie, po całych dniach fruwa bezustannie, bez wytchnienia, w naszym języku zwie się swift (jaskółka); zawsze patrząc nań porównywał jego nieustanny ruch z niespożytą i bezkresną pracą naszego mózgu (*juste like the flitting of the brain*).

W pewnej chwili wspomniałem o starożytniej dzwonnicy w Utrechcie, której dzwon głosi jedynie śmierć króla. „Nie chciałbym, żeby dzwonił częściej — zawołał Meredith.

Nienawidzę dźwięku dzwonów (*loathe the bells*) i ich twardego rytmu; pamiętam w Bruges przeszkadzały mi myśleć w nocy; och! nie-nawidzę dzwonów.“

Łatwo odgadnąć, że w umyśle pogrążonym w podobnym tętnie pracy twory wyobraźni wyłaniają się ze zjawiskową intensywnością. Balzac ze łzami w oczach oznajmił przyjaciółom śmierć Lucjana de Rubempré. Meredith w drewnianym domku istotnie obcował z osobami swego fikcyjnego świata.

W klasztornej samotni, pod mrocznym oknem spisywał ich słowa. „Kiedy poraz pierwszy odwiedził mnie ojciec Harry'ego Richmond, opowiadał, gdy usłyszałem patetyczne słowa z ust tego syna księcia, krwi królewskiej i siedemnastoletniej aktorki, przypominam sobie, że wybuchnąłem śmiechem“. (*I perfectly roared with laughter*). Potem gdy rozmowa zesłała na Renée z Beauchamp's Carreer — zapytał: „nie sądzi pan, że była to słodka dziewczyna. Zdaje mi się, że jeszcze dziś jestem w niej trochę zakochany.“ (*Was she not a sweet girl? I think I am a little in love with her yet*).

W tych słowach tkwi właśnie swoistość i odrębność rozmowy Meredith'a. Język jego przypomina mowę osób tłumaczących na angielski myśli, snute w innym języku. Odczuwa się żywo, że Meredith w każdym wypowiedzianym zdaniu dokonywa przekładu i że jego metafory są rezultatem transpozycji myśli na znaki porozumiewawcze. Analogicznie matematyk Jakób Inaudi nie posługuje się w pracy umysłowej cyframi, lecz swoistymi symbolami. Meredith nie myśli po angielsku ani w żadnym innym znanym języku: myśli po Meredithowsku. I zarówno — jak Inaudi, transponując rezultaty swych dociekań na cyfry, Meredith przekuwa w słowa wysiłek twórczy najpotężniejszego intelektu naszego stulecia.

IV.

Czy można oddać najgłębszą treść naszej rozmowy? Rozwój genialnej myśli dochodzi do punktu, w którym słowa tracą swe pierwotne, pospolite znaczenie. Dla ludzi, tej miary, co Tołstoj, Ibsen, Meredith słowa inteligencja, miłość, przyroda obejmują kompleks wyobrażeń, którego przeciętny mózg ogarnąć nie zdoła. Współczesna prostota w sztuce i filozofii wyrasta na rozległej sieci skomplikowanych doświadczeń intelektualnych, nieznanych w punkcie wyjścia. Renan pod koniec życia spotyka biednego Gavroche'a, który wygłasza, prawie dosłownie, jego własne opinie. Meredith mówił mi o wiedzy, którą wybrani mogą czerpać z przyrody, o konflikcie pomiędzy mężczyzną i kobietą, rozumiejącą zaledwie „naskórek samca“ i o bezustannym locie ptaka na tle nieba. Budzi się we mnie wspomnienie słów Agura, syna Jake — z Księgi Przypowieści — o zjawiskach, które uważa za nieprzeniknione i najcudowniejsze: ślad lotu ptaka w przestworzu i ślad stopy ludzkiej w dziewiczym borze. I przypomina mi się przedmowa starego Hokusai'a do „Stukrajobrazów z Fusiyama“: „dopiero w siedemdziesiątym trzecim roku życia doszedłem do częściowego zrozumienia kształtów i cech istotnych ptaków, ryb, roślin. — „Śmierć? powiedział mi Meredith — dość długo żyłem, nie lękam się jej; śmierć to tylko przejście na drugą stronę bramy życia (*the inside and the outside of the door*).

Zachowuję z rozkoszą w pamięci wyniosłą postać Jerzego Meredith'a, jego szlachetną twarz, okoloną siwizną włosów, gdy u drzwi swego ukwieczonego domu żegnał spojrzeniem powóz, uwożący mnie w stronę zielonych łąk Box-Hill.

Tłom. W.

ROMAN ZRĘBOWICZ

ŻYWIOŁ A KONSTRUKCJA

(Z ZAGADNIEŃ PLASTYKI NOWOCZESNEJ).

Niewątpliwie, wojna światowa zdarła naskórek kultury europejskiej. I oto nagle ujrzeliśmy cały jej ustrój nerwowy, wszystkie naczynia krwionośne, fascynującą walkę drobnoustrojów w organizmie. Wprawdzie przy tak radykalnej operacji nadmierny wyciek krwi zalał początkowo subtelniejsze tkanki — obecnie jednak po jej częściowym odpływie krytyka kultury może i powinna przystąpić jeśli już nie do metodycznego badania, to przynajmniej do zbierania wygłoszonych uwag i zaobserwowanych spostrzeżeń. Krytyka kultury winna więc przede wszystkim czuwać i pamiętać o tem, że czem w badaniach dla astronomji są wszelkie zaćmienia i perturbacje tem dla niej przewroty historyczne.

W europejskiej literaturze wojennej usiłującej wyjaśnić poszczególne formy współczesnego nihilizmu w sztukach plastycznych — nie zwrócono dotąd dostatecznej uwagi na Fr. Nietzschego, tego „ducha-śmiałka i kusiciela”, „tego — jak się sam Nietzsche nazywał — pierwszego zupełnego nihilistę w Europie, który ma go już poza sobą, pod sobą, wewnątrz siebie! W pierwszym rozdziale „Woli mocy” zatytułowanym „Nihilizm europejski” a przemyślanym zupełnie już w r. 1887 — opisał Fr. Nietzsche z fascynującym wprost jasnowidztwem i niesłychaną bystrością drogi, napięcia i odcienia współczesnego nihilizmu europejskiej kultury. Powtarzam tu poniżej najznamienniejsze zdania w przekładzie S. Frycza:

To, co opowiadam jest historją dwóch najbliższych stuleci. Opisuję, co będzie, co inaczej już być nie może: pojawienie się nihilizmu. Tę historję można opowiedzieć już teraz: albowiem konieczność sama jest tutaj przy robocie. Ta przyszłość mówi już setkami znaków, ten los zapowiada się wszędzie; dla tej muzyki przyszłości wszyscy mają już słuch zaostrożony. Cała nasza kultura europejska porusza się już od dłuższego czasu z taką torturą naprężenia, jak gdyby zmierzała do katastrofy: niespokojnie, gwałtownie, z pieca na łeb: jak potok, który chce dobiec kresu, który już się nie namyśla, który wprost boi się namysłu.

...Dlaczego jednak pojawienie się nihilizmu jest obecnie konieczne? Bo dotychczasowe wartości nasze same wyciągają go jako swój ostateczny wniosek; bo nihilizm jest przemyślaną do końca logiką naszych wielkich wartości i ideałów, — bo musimy wpierv przeżyć nihilizm, by przejrzeć narzeczcie, jaką to właściwie była wartość tych „wartości”... Potrzeba nam będzie kiedyś nowych wartości...

Pogląd ogólny. — W rzeczy samej każdy wielki wzrost przynosi z sobą także olbrzymie odłamywanie się i zanikanie: cierpienie, symptomy upadku należą do czasów olbrzymiego kroczenia naprzód; każdy płodny i potężny ruch ludzkości stwarza zarazem ruch nihilistyczny. W pewnych okolicznościach byłoby to oznaką decydującego i najistotniejszego wzrostu, oznaką



KSAWERY DUNIKOWSKI.

BOLSZEVIK.

COPYRIGHT BY „KROKIEW”.



EL. GRECO.

CHRYSTUS NA GÓRZE OLIWNEJ:

przejścia do nowych warunków bytu, że przychodzi na świat najbardziej krańcowa forma pesymizmu, nihilizm właściwy. Ja to pojąłem.

...Sam dekadentyzm nie jest niczem, co by należało zwalczać: jest on absolutnie koniecznym i każdej epoce i każdemu narodowi właściwym.

...Nihilizm nie jest żadną przyczyną, jeno logiką dekadentyzmu.

...Cały europejski system dążności ludzkich odczuwać się daje w części jako

bezsensowny, w części jako już „niemoralny“. Prawdopodobieństwo nowego buddyzmu. Największe niebezpieczeństwo. „Jaki jest stosunek prawości, miłości, sprawiedliwości do świata rzeczywistego?“ Żaden!

...Nihilizm stanem normalnym.— Nihilizm: brak celu; brak odpowiedzi na pytanie „dlaczego?“ — Co znaczy nihilizm? To, że najwyższe wartości tracą wartość. ...Nihilizm przedstawia patologiczny stan pośredni (— patologicznym jest to potworne uogólnienie, wniosek, iż nic nie



A. LHOTE.

WOKÓŁ KRZYŻA.



WIT STWOSZ. Z FRAGMENTÓW.

ma sensu —): czy to, że siły produktywne nie są jeszcze dość krzepkie, — czy, że decadence jeszcze zwleka i nie wynalazła swoich środków pomocniczych.

...Właśnie teraz, kiedy wola o najwyższej sile byłaby potrzebną, jest ona najslabszą i najtchórzliwszą. Absolutny brak zaufania do organizacyjnej siły woli, obejmującej całość.

...Najogólniejsze znamię epoki nowoczesnej: człowiek we własnych swoich oczach ogromnie stracił na godności.

...Każde ustanowienie li tylko moralnych wartości (jak np. buddystyczne) kończy się nihilizmem: tego należy oczekiwać dla Europy! Mniema się, iż wystarczy moralizm, bez religijnego podkładu: ale to prowadzi koniecznie do nihilizmu. — W religii brak jest przymusu, byśmy sobie uważali za ustanawiających wartości.

...Do krytyki pesymizmu. — „Przewaga cierpienia nad rozkoszą“, lub odwrotnie (hedonizm): te dwie nauki same już są drogowskazem do nihilizmu... Albowiem tutaj w obu wypadkach jako jedyny ostateczny sens uważa się objaw przyjemności, lub nieprzyjemności.

...Główne symptomy pesymizmu: — diners chez Magny; pesymizm rosyjski (Tołstoj, Dostojewski); pesymizm w teorii poznania (Schopenhauer; fenomenalizm); pesymizm anarchistyczny; „religia współczucia“; ruch poprzedzający buddyzm; pesymizm kultury (egzotyzm, kosmopolityzm); pesymizm moralistyczny: ja sam. Dystrakcje, czasowe wyzwolenia z pesymizmu: — wielkie wojny, silne organizacje militarne, nacjonalizm; konkurencja przymusowa; wiedza; przyjemności.



HENRYK ROUSSEAU.

SEN (JADWIGA).

...Dlaczego wszystko staje się aktywnym. — Człowiekowi współczesnemu brak instynktu pewnego... Ale teraz osiągnęliśmy punkt przeciwny, co więcej, myślimy chcieli go osiągnąć — najkrańcowszą świadomość, przejrzenie się na wylot człowieka i dziejów: — z tem jesteśmy praktycznie najdalej od doskonałości w istnieniu, działaniu i chceniu: nasza żądza, nawet nasza wola poznania jest symptomem potwornego dekadyzmu. My dążymy do osiągnięcia rzeczy wręcz przeciwnych niż te, których chcą rasy silne, natury silne — zrozumienie jest to koniec.

...Co dzisiaj jest najgłębiej nadwężone, to instynkt i wola tradycji: wszystkie instytucje, które swoje pochodzenie temu instynktowi zawdzięczają, wywołują odrazę w duchu nowoczesnym... W rzeczy samej nie myśli



M. GRUENEWALD. ŚW. ANTONI NA PUSZCZY.



W. BLAKE.

SZTYCH DO „RAJU UTRACONEGO“ MILTONA.

i nie czyni się nic, co by nie miało na celu wyrwania z korzeniami tego zmysłu tradycji. (Przyjmuje się tradycję jako fatalność, studjuje się ją, uznaje się ją jako „dziedziczność“ —), ale się jej nie chce.

...Do charakterystyki „nowoczesności“. — Nadmiernie obfity rozwój tworów pośrednich; zbiednienie typów; ubytek tradycji, szkół...

...Przewaga handlarzy i osób pośredniczących, także i w rzeczach najbardziej duchowych: literat, „przedstawiciel“, historyk (jako stapiacz rzeczy minionych i teraźniejszych), egzotyki i kosmopolita, osoby pośredniczące między przyrodznawstwem a filozofją, półteologowie.

Możnaby mnożyć cytaty w nieskończoność. Możnaby je wiązać z rubinową spowiedzią A. Rimbaud'a z „Sezonu w piekle“, z „Prologiem za kulisami“ Norwida, z listami i wyznaniem P. Gauguin'a — a wszystkie one autodafe odsłaniałyby nam coraz głębiej i coraz tragiczniej te potworne kręgi i leje rozwijającego się nihilizmu europejskiej kultury. Byłyby to jednak tylko fragmenty. Dopiero przerzucone na plastykę, a w szczególności na malarstwo roztoczyłyby przed nami w całej pełni i grozie panoramę wielkiej kata-

strofy, uwidoczniającą, jakby na biblijnej Joza-fatowej Dolinie wszystkie światła i cienie — wszystkie ruiny, jak i wszystkie proporcje zarysowujących się już budowli tego najznamienniejszego w dziejach przesilenia.

Fryderyk Nietzsche jest pod tym względem najlepszym pretekstem do uchylania zasłon. Ten śmiałek, trefniś, mizantrop i Zaratustra umie, jak nikt inny, demaskować i reklamować odkryte przez siebie pancramy kultur, Lunaparki naszych fikcji, menażerje naszych ideałów i wartości moralnych. Ten najzapobiegliwszy ze wszystkich właścicieli cyrków w Europie umie pamiętać o wszystkim — o padlinie potrzebnej dla zdychających bestji, jak i o widłach podtrzymujących instynkty pierwotne. Poczem z wdziękiem tancerza grającego harmonię wszystkich sztuk i przedrzeźniającego te harmonje spędza dzikie bestje do jednej klatki i jak wytworny francuski narator opowiada dzieje arki Noego w czasie wielkiego potopu.

Dlatego też wybrałem wstęp do „Woli mocy“ jako wprost klasyczny schemat, pod który podstawiam poniższe uwagi o nowoczesnej plastyce europejskiej.

Powstanie impresjonizmu było równocześnie pojawieniem się nihilizmu w sztuce plastycznej. Rozkład formy był rozkładem woli na rzecz żywiołu. Zapanowała niepo-

dzielnie plama malarska, będąca bezpośrednim ekwiwalentem żywiołu, wiecznie zmienna, nie znosząca kontroli, fosforyzująca wszystkimi możliwościami, tonąca w morzu relatywistycznych odchylen, by tą paradoksalną metodą objąć i wyrazić prawdę całości. Tonąc w nihilistycznym rozkładzie woli na rzecz żywiołu, impresjonizm roztrzaskał całą swą pasją świetlnych, kolorystycznych dociekań florencką tradycję rysunku, wysiłkiem świadomych formuł piastowaną przez Ingres'a — zniweczył kompozycję XVIII wieku — wybudował indywidualizmem eksperymentów rozbił szkołę Barbizonu i ostatnią wielką fakturę malarstwa sztalugowego Delacroix. Paleta impresjonistyczna począła żyć niemal wyłącznie czystym wrażeniem wzrokowym ustawicznie zmiennem, ustawicznie płynnym, tracąc wszelką oś konstrukcji i kompozycji. Światło i barwa stały się czarem rozkładającym nihilistycznie tak akademickie, jak i klasyczne formy naturalizmu. W świetle i barwie znaleziono nie tylko jedyne źródło wrażeń wzrokowych dla przeczulonej siatkówki, ale i wyłączone kryterjum plastycznego na świat poglądu.

W rezultacie pościg za czarem światła i barwy rzucił artystę na pastwę zmysłów, ułud i przypadku, uwikłał w ciekawostki naukowe (neopresjonizm), a zabiwszy w nim wolę do kompozycji pchnął go w labirynt motywów pejzażowych. Pękły wszelkie skupienia formy, runęły ostatnie przesła architektoniczne, została tylko wibrująca plama malarska i paradoks rytmu bezpośredniości.

Siła impresjonizmu była siłą żywiołu rozrywającego wszelkie groble i tamy. Niema

typu i absolutu rzeczy, tradycji i budowy, wiary i dogmatu, statyki i całości, godności i ekstazy, świadomej woli i instynktu. Jest tylko przypadkowość i moment, kosmopolityzm i egzotyizm, ruch i fragment, ciekawostki analityczne i połów sprzeczności bytu, płaski ateizm i parnasizm w opracowaniu szczegółów, paradoksalna budowa całości zapomocą sumowania relatywistycznych odchylen. „Trzeba być licznym, różnym, zwielokrotnionym do nieskończoności“ —

pisze przed śmiercią, zabity na wojnie Jean le Roy, ostatni cień J. Laforgue'a — *il faudrait de mille façons différentes écrire des quantités d'oeuvres de toutes sortes, explorer en tous sens*“. Wszystko jest płynne i zmiennie. Biegną momenty rzeczywistości jak piasek w klepsydrze. Zatrzymać i obliczyć ich nie można. Mieszają się ziarenka, rozpadają na atomy, powstają całe wydmy kształtowane wiatrem przypadku. Każdy atom oblańny potokami światła — gra barwą, opalizuje. Co chwila nowy wycinek rzeczywistości zmiatany nowym czarem, świeżą ponętą, już zdradzającym urokiem. Powstaje sardana-



MOISSAC

ŚW. PIOTR.

wzrokowych, nie mogące nadażyć napływającym potrzebom, czy podrażnieniom przeczulonej siatkówki. Chce się być samym momentem, jego przypadkową, nieuzasadnioną energią. Wszystko bowiem stało się przeżyciem momentu, wszystkie punkty widzenia są więc obronne. Niema już samotności, ani patosu dogmatu. Nawet poza, możliwy czyn stylu co najwyżej wspiera schorzały instykt samozachowawczy. Grymas uchodzi za złodzieja ruchu, energii. Żywioł zalewa

brzegi sztuki. Byle jeszcze, usunąć jedyny dystans — materiał dzieła i wysiłek a pęknie ostatnie włókno woli artysty, i sztuka stanie się samem szaleństwem życia, karnawałowym deszczem confetti, zamiecią różnokolorowych papierków — rombów, kwadracików, punkciaków, pasków.

Takim jest futuryzm, jako ostatnia konsekwencja impresjonizmu. Takim jest znany obraz Gino Severiniego p. n. „Taniec Pan-Pan“. Tak futuryzm topiąc sztukę w żywiole, jest nie tylko ostatniem pobojowiskiem impresjonizmu, ale także wszystkich wartości i założeń budujących twórczość człowieka. Jesteśmy już poza wszelkim aktem świadomej woli, poza wszelką możliwością konstrukcji. Sztuka stała się czystą dynamiką temperamentu, buntu, przekory, śmiechu, dowcipu, upojenia, rozpaczy, czy humoru — wirem, czy wigorem życiowości. Niema już żadnej odpowiedzialności, możemy się tarzać w szczęściu animaliczmem. Stawać dęba, pełzać na czworakach, nogami drapać głowę, szczekać, skomlić, mrużyć, wizgać — mówić fi i fajt, la i lu, tulu, tulu, pinki, minki — wogóle być dadaistą.

W jednym z „manifestów technicznych literatury futurystycznej“, Marinetti po dawnych hasłach niszczenia muzeów, książek, wszelkich instytucji kulturalnych *) — domaga się zniesienia wszystkich reguł gramatycznych i ortograficznych. W manifestcie zaś z dn. 11 kwietnia b. r. zatytułowanym: „Przeciwko wszelkim na-

*) Główne hasła futurystycznego manifestu z r. 1909 brzmiały: Pragniemy apoteozować bicie w twarz i uderzenia pięścią — wojnę, militarizm, patryjotyzm, burzycielskie czyny anarchistów... szalejące przewroty rewolucyjne... pogardę dla kobiet. Chcemy zniszczyć biblioteki i muzea... Niech tylko zjawia się podpalacze z zakopconymi palcami! Są już — są! Kładźcie ogień pod półki biblioteczne!... Chwytajcie za siekiery i młoty! Burzcie fundamenty słynnych miast!



WIT STWOSZ.
MADONNA NORYMBERSKA.



MADONNA TORUŃSKA.*

wrotom w malarstwie“, główni artyści palety futurystycznej Russolo, Dudreville, Funi i Sironi rzucają się z wściekłością na kubistów francuskich za ich powrót do tradycji Poussina, Ingra i Flandrina.

Nihilistycznym prądem w sztuce jest również ekspresjonizm niemiecki. I jak włoski futuryzm topi twórczość w żywiole materialnym, tak ekspresjonizm rozkłada sztukę w żywiole psychicznym: mare tenebrarum, otchłań duszy, huczące nurty wnętrza, furor etyczny, dyletantyzm humanitarny, mający zastąpić wyschnięte źródła religii, egzotyczne dno marzenia, bełkot metafizyczny, wężenie Boga — oto arena „duchowa“ ekspresjonizmu, wypełniona zresztą fantastycznie umundurowaną frazeologią.

Futurystycznemu Severinemu odpowiada ekspresjonistyczny Kandinsky — Marinettiemu Kazimierz Edschmid. Są to dwa różne żarna rozcierające sztukę w tym samym młynie nihilistycznym. Marinetti wołał: precz z bibliotekami, muzeami, wszelkimi przejawami kultury — niech żyje podpalacz! Edschmid rzuca pompatyczne kategorie: „człowiek już nie jest więcej indywidualnością związaną z obowiązkiem, moralnością, społeczeństwem, rodziną. Nie będzie on w sztuce ekspresjonistycznej ani czemś najwyższem, ani godnym pożałowania: będzie człowiekiem. I bez zająknięcia dodaje: „Tu tkwi to Nowe i Niesłyszane w stosunku do epok poprzednich“. W innem zaś miejscu oświadcza: „nowa sztuka idzie dalej poza literaturę, staje się zagadnieniem moralności... jest etyczną z siebie samej — człowieka stawia wobec wieczności... gwałci rzecz w duchu, zaciera wszelki przedmiot, wydobywa absolut. Ona nie widzi a patrzy, nie przedstawia a przeżywa, nie oddaje a kształtuje, nie bierze a szuka! i t. d.

Ale czy tego rodzaju przewzięcie wszelkiej indywi-



G. SEVERINI.

TANIEC PAN-PAN.

dualności nie jest wyczerpaniem i znużeniem — zapytuje R. Kayser w trzeźwym choć przedwcześnie zatytułowanym artykule „Korniec ekspresjonizmu“. Czy człowiek pojęty jako czcza, pusta abstrakcja i wichrowata wrażliwość jest zdolny wytworzyć sobie obraz świata i spełnić tak mocno akcentowany postulat etyczny?

Ekspresjonizm niemiecki, czyli kantowski Ding an sich tak paradoksalnie zaszczerpiony w sztukach plastycznych — to ostatni wędzący okres romantyzmu. Pękło dno liryczne tragicznej psychiki niemieckiej. Powstał „kolosalny“ otwór o bezdennym metafizycznym leju wypełnionym zmorami strachu, widmami przerażeń i koszmarów. U wejścia do tego Hadesu — do tego mare tene-

brarum, w którym się przewalają potworne flukty żywiołu „duchowego“ stoi sponiewierana, zepchnięta, dobra romantyczna, mieszczańska śmierć Rethla i Sattlera. Ledwo umknęła z życiem z pod ogromnych kopyt meklemburskich junkierskiego boga wojny Kubina. Tu spełnia nieśmiało naturalistyczne funkcje Cerbera, otoczona, kontrolowana, ośmieszona przez koalicyjny korowód śmierci — korowód szalonej, nieobliczalnej, makabrycznej, sadystycznej a równocześnie wytwornej i intymnej tak w wizji jak i w rysunku śmierci Boscha, Brueghla, Goyi, Callota, Hogartha, Rowlandsona, Ropsa, Muncha, Ensora, Evenepoela, Knopfa, Beardsleya, de Groux'a, Paul Hermana, Martiniego, Odilon Redona i t. d. Już szumią groźnie fale



GUSTAW GWOZDECKI.

DUCHOWE PORTRETY.



SENT M' AHEZA.

TANIEC IZYDY.



J. POELZIG.

POJEKTOWANY MODEL BUDYNKU MIEJSKIEGO W DREŹNIE.



SENT M'AEZA.

TANIEC BEDUINÓW.



KRÓL SZEFRÓW. PLASTYKA EGIPSKA OKOŁO 2800 PRZED CHR.
(KAIRO MUZEUM),



E REUGHEL.

KRAJ LENIÓW.

Styksu. Nad jego czarnymi brzegami przechadzają się oświetleni czerwono-zielonym reflektorem reporterzy beletrystyczni, Meyrink i Evers. Rozmawiają o Hofmanie, Brentanie, Achimie von Arnim, Schubercie, Wernerze, Gerard de Nervalu, Villièrs de l'Isle Adamie, a przedewszystkiem o koalicyjnym korowodzie śmierci i twórczości Barbey d'Aurevilly'ego. Okala ich ruchliwy tłum repoterów ilustracyjnych: Kubin, Barlach, P. Klee, René Beeh, M. Beckman, Pascin, Mayrshofer, Königer, Herstein, Geiger, Sepp Frank, Plaichinger-Coltelli i t. d., nadto operatorzy

kinematograficzni z Dekla-Film. Samotnej, arystokratycznej, klasyczo-ekspresjonistycznej grupie, składającej się z Edschmida, Däublera i Hasenclevera dokuczają natrętni kameloci, wykrzykując ostatnie zeszyty Orchideengarten, wydawnictwa „Dreiländerverlagu“, „Aktionu“, „Lektora“, „Zdroju“ i podsuwając nie bez łobuzerskiego, intelektualnego mrugania zbiorowe wydanie nowel Grabińskiego z przypisami K. Irzykowskiego. Edschmid z sangwiniczną nerwową gestykulacją przedstawia kinematograficznie swoim towarzyszom bilans obecny Europy: mówi



PAUL CÉZANNE.

IDYLLA 1870—71 R.

o wszystkim — o sztuce, katolicyzmie, tańcu, barykadach, rewolucji, kartach, homoseksualizmie, kapitalistach, snobach, modystkach, diwach kinowych, kankanie walutowym, wywozie pereł do Trelleborga, o kupach złota i banknotów w Lucernie, wsiach murzyńskich założonych dla celów filmowych na słynnym placu ćwiczeń wojskowych w Darmsztadzie, o Moskwie i bolszewikach, chłopskich malowidłach na szkle, d'Annunzio w Rjece, trąbie powietrznej w Japonii, bezprzykładnym skandalu w Wiesbaden, gdzie rozbarwieni kapitanowie amerykańscy wjechali po schodach do „Glashotelu“ autem wypełnionem nagimi kobietami, płacąc za rozbite zwierciadła setki tysięcy marek, i to nie w dolarowej walucie, o zarobkach księgarzy, biedzie literatów, byłych generałów organizujących nowe spelunki hazardu i t. d., i t. d. Cały ten karuzel ekspresjonistyczny, na którym zresztą tak często i bezpłatnie jeździ współczesny parnas poetycki przerywany jest sentymentalnym, refremem westchnieniem „o! Deutschland, o! Europa!

Ale Charon czeka zniecierpliwiony. W sylwecie podobny do nadwoźniańskiego burłaka. Oblicze karamazowskie: straszne a równocześnie drżące najliryczniejszym wzruszeniem, nieodpowiedzialne a przytem czułe na wszelki wyrzut sumienia, łagodne marzycielskie, a także okrutne i głęboko dziecięce, zbrodnicze, ale i ascetyczne... słowem fizjonomia syntetyczna braci Karamazow: Fjodora, Dymitra, Iwana i Alo-szy, a przede wszystkim Iwana i Smierdjakowa. Z jednej strony konstrukcyjna dążność do rozłożenia Europejczyka na bezkonstrukcyjny, bezkształtny pramateriał duszy — z drugiej zaś zastąpienie twórczości świadomej nieobliczalnością hysterji.

Ekspresjonistyczny ten Charon przewozi dusze z zachodniego brzegu na wschodni, gdzie każda z nich „wie ein Thier auf dürrer Heide von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt“. Opuszczają one brzeg świado-

mej, historycznej rzeczywistości, by przejść do kraju bezkształtnego, żywiołowego materiału przyszłości. Topielcy pękniętego dna lirycznego tragicznej psychiki niemieckiej i rosyjskiej — ofiary hypnotyzersstwa genialnej karamazowszczyzny — wielcy poszukiwacze Boga, „Bogoiskatiele“, „die berühmten Gottsucher“ ciągną na wschód z beznadziejnym optymizmem, by budować wieże Babelu z kruche-go Etosu.

Rzecz niemal paradoksalna — poprzedza ten pochód „ojciec naturalizmu niemieckiego“, Gerhardt Hauptmann, jako autor „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ i „der Ketzer von Soana. Idą dalej wciągnięci w ten czarodziejski krąg hypnozy Stefan Zweig, Moeller Bruck, Scholz jako przedstawiciele pisarstwa krytyczno-literackiego. Jako reprezentant krytyki sztuk plastycznych, zabity na wojnie Fritz Burger, uprawiający „bogoiskatilstwo“ w swym szczerym, naiwnym zachwycie nad „duchowością abstrakcyjnego prawa kształtowania“. (Z tego działu liczącego ogromny poczet eseistów uwieńczonych Däublerem i Edschmidem wyłączam oprócz Meier-Graefego, bałamućnego Maxa Deri, pretensjonalnego P. Fechtera, chwiejnego W. Hausensteina i istotnie krytycznego Maxa Raphaela). Ale najszczerze i najjaskrawsze kręgi roztacza ta hypnoza w współczesnym malarstwie niemieckim: i tak artyści mornachijscy, z których, rzecz znamienna, zamieszkali tam oddawna Rosjanie, jak Kandinsky, Chagall, Burliuk, M. Werewkina, Bechtejew,

Jawlenski byli inicjatorami całego tego kierunku — dalej Niemcy: Erblöh, O. Hettner, Paul Klee, a przede wszystkim znakomity Franz Marc związany na zawsze z imieniem Dostojewskiego. (Kanoldta zaliczam wbrew ustalonej opinji do kubistów). Druga zaś grupa drezdeńska, bardziej eksperymentująca i o wiele żywotniejsza obejmuje przede wszystkim Pechsteina i Schmidt-Rottluffa, następnie Noldego, E. L. Kirchnera, Amieta, Gallena, O. Müllera, Heckla, tudzież Austriaków:



H. BOSCH.

RAJ (MADRYD-PRADO).

Kokoschkę i Oppenheimera. Wpływ tej grupy operującej na wschodzie dotarł do Polski i w wybitnym stopniu zaważył na ostatnich kompozycjach Fr. Pautcha. Nie oparła się nawet tym nihilistycznym wpływom niemiecka, filologiczna dyscyplina naukowa: W. Valentiner, znany muzeolog, a stary i wytrawny obrońca ortodoksyjnego naturalizmu w sztuce plastycznej przeszedł do ekspresjonistów i w „Cicerone” pomieścił entuzjastyczny artykuł o tak skrajnym malarzu, jakim jest Schmidt-Rottluff. Prąd karamazowszczyzny coraz głębiej przenika współczesną umysłowość niemiecką. Po kilku wzorowych tłumaczeniach zbiorowych pism Dostojewskiego, wydawcy lipscy i berlińscy w ostatnich czasach przystąpili do masowej produkcji dzieł tego pisarza w języku rosyjskim. Grafika namiętnie ilustruje. Pisma literackie roją się od artykułów na temat Dostojewskiego. Teatry, a szczególnie kinematografy wystawiają go z niesłabnącym powodzeniem. „Deutschland — pisze H. Hesse — steht den Karamasoffs, steht Dostojewski, steht Asien unendlich viel williger und schwächer offen als jedes andere europäische Volk“.

Takim jest tragiczny lej ekspresjonistyczny oglądany z perspektywy pękniętego dna lirycznego, a obejmujący przede wszystkim Niemcy i Rosję. (Obfite wiadomości o najnowszej sztuce rosyjskiej tak niedostępnej dla zachodu, a tak jasną i odzwierciadlającą problem Karamazowszczyzny — znajdzie czytelnik w świeżo wydanej książce K. Umańskiego p. t. „Neue kunst in Russland 1914 — 1919“).

Lej ten, jako doktrynę niewytrzymałości lirycznej i braku woli konstrukcji rozpoczyna drążyć nieszczęsna epoka renanowskiego sceptycyzmu. „Dure condition du temps présent — brzmi nihilistyczne wyznanie Renana — Cruelle alternative! Il faut, si l'on veut servir l'avenir, travailler à détruire la société présente. Car elle est injuste, la forme seule, la maintient.

Posé l'inégalité des conditions, éliminé la religion, il n'y a qu'une conséquence à tirer: détruire“. (E. Renan: „Fragments intimes et romanesques“. Paris 1914, por. str. 116, 12, 25, 26, 80, 99, 120).

Następnie lej ten wżera się głębiej buntem Durtala przeciwko kapitalizmowi w „La Bas“ Huysmansa, wybija sobie tunel grafiką belgijską, ibsenowsko-strindbergowskim malstromem minuje Europę od północy, sieje wiatr chimery po piaskach mazowieckich, sypie popiół niemocy serdecznej w „Próchnie“ Berenta, wyrzuca lawę w „Synagodze szatana“ i „Krzyku“ Przybyszewskiego.

„Ziemia bucha pożarem, z za każdego węgla i każdej szczeliny buchają płomienie, cała ziemia staje się kraterem wulkanu, ciężkimi masami płyną całe potoki ognia, pożerają lasy, miasta — szum, grochot, trzask“ (Przybyszewski).

Knut Hamsun w swej samotni rozmyśla sentymentalnie nad rozpadającą się Europą.

Bernard Shaw zatrzaskuje nerwowo drzwi i żaluzje od „Domu Śmierci Serca“. (Wstęp do dramatu).

Od wschodu pełza cień — ogromny, nieobliczalny, wielki podrzutek Sfinksa i księżyc, zbieg-wizjoner z białych nocy najabstrakcyjniejszego miasta Petersburga — Karamazow... Poprzedza go wrzaskliwy tłum masek — Alrauny, Golemy — małe potworki seksualno-mistyczne ulepione ze skrzepłej krwi przerażeń druzgoczącej walki o byt i koszmarów metafizycznych — a wypielegnowane pod sadystyczno-troskliwym okiem Klary w ogrodzie udręczeń.

Corsi-ricorsi!

Historja ta powtarza się stale w Europie w czasie większych przewrotów ekonomicznych: Rozwój kapitalizmu handlowego w XV i XVI wieku

(Bosch, Breughel, Gruenewald) — początek przemysłu przy końcu XVIII w. i w zaraniu XIX w. (Goya Blake) — wreszcie ogromny rozkwit kapitalistycznego przemysłu, sięgający od połowy XIX w. do wybuchu wojny świa-



BOBO-DIULASSO — BÓG PŁODNOŚCI
(RZEZBA MURZYŃSKA — ZE ZBIORÓW
P. GUILLAUME'A).



PICASSO — STUDJUM (OŁÓWEK).

towej (Rops, Munch, Ensor, Knopf, ekspresjonizm) spowodował bankructwo znacznej części klas społecznych, zniweczenie starych form bytu, upadek dawnych wartości, konieczność stworzenia nowych warunków egzystencji. Na tem tle rozkwitła tak podzwrotnikowo sztuka europejska oddająca życie jak bajkę upiórów i szaleństwa. Zestawienie n. p. takich „Wizji Tyndala“ genialnego Boscha z obrazem ekspresjonistycznego Chagalla p. t. „Ja i wies“ wykazuje w sposób rzadko dobitny rezonans przewrotów ekonomicznych w rozkładzie form najnowszego malarstwa. (Por. Friczego: „Poezja koszmarow i užasa“ — Bredt: Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst“ — W. Michel:

„Das Teuflische und Grotteske in der Kunst“. Gossart: „H. Bosch le faizeur des dyables“).

Niewątpliwie, Do stojewski przygotował grunt dla wpływów wielkiego, hipnotyzerskiego Wschodu Azji, która dziś w ekspresjonistycznych Niemczech znalazła najpełniejszy swój wyraz. Widzimy to na wszystkich polach umysłowej i artystycznej produkcji Niemiec. Uczeni-filologowie opracowują literackie wybory z najstarszych pomników Egiptu, Asyrji, Babilonii, Persji, Indji, Chin. Wielka firma Diederichsa w Jenie większość swoich wydawnictw ostatnich poświęca Wschodowi. Wasmuth drukuje „Orbis Pictus“ obejmujący przedewszystkiem sztukę wschodnio-azjatycką. Poważniejsza krytyka artystyczna niemal wyłącznie zajmuje się zagadnieniami sztuki wschodu (Westheim, Kurt Glaser, Kohen-Portheim). Balet opracowuje na tych wzorach najorginalniejsze swe formy (Sent Maheza). Architektura naśladuje stary Egipt i Babilon (Poelzig). Majolika obrada terakotę z Gebelein i Toukhu, ceramika, ceramikę z Knossos. Cała rzeźba i malarstwo ekspresjonistyczne w Niemczech po Francji żyją Wschodem. Po wyeksploatowaniu muzeów krajowych, następnie Luwru, Guimet, Cernuschi, zbiorów Goloubewa, Paul Guillaume'a, British Muzeum — rzuciło się bractwo na Algier, a przedewszystkiem na dziewicze pod tym względem muzeum w Konstantyno-

polu, by wreszcie czerpać już bezwstydnie z prymitywów sztuki chaldejskiej, szczególnie z epoki dynastji Ur-Nina's 3000 — 2850 r. przed Chrystusem. Gdy do damy do tego propagandę teozoficzną Rudolfa Steinera i jego projekty socjalne rozpatrywane serjo przez obecny rząd niemiecki, następnie kult fetyszystyczny dla odwiecznej, wschodniej prajedności, uwidoczniający się w wzmożonym ruchu buddystycznym, metafizycznym hermafrodytyzmie i prądzie „Wandervögel“ wśród młodzieży niemieckiej — gdy wreszcie przypominmy sobie tak świetnie zorganizowaną „Geheimwissenschaft“, jak spirytyzm, okultyzm, białą i czarną magii i... niezauważony do-

tychczas wpływ fotografii astralnej na sztukę plastyczną (u nas Gwozdecki z „Duchowymi portretami“ w Ameryce) — naten czas nie zdziwi nas wcale to powodzenie szalone, jakim się cieszy książka Spenglera „Der Untergang des Abendlandes“ — ten klasyczny, naukowy dokument twórczego nihilizmu w ekspresjonistycznych Niemczech.

Corsi-ricorsi...

Powraca ukochana melodia Vica.

Cisną się Meredithowskie westchnienie z Popołudniowej Ballady.

Rozbrzmiewają inwokacyjną melodią z „Bani doktora Lipka“ krwawe nieszpory

najczystszych twórców i największych manjaków.

Bije trzecia godzina pogrzebowa.

Arystokratyczny drwal zapuszcza się w upiorny las Karamazowszczyzny. Czarny, nieprzytomny onyks rozświetla mu drogowskaz nieskończoności.

Z obwisłych warg starego inkwizytora wypelża uśmiech fantastycznego rozumu i jowialne słowa holenderskie: Siet, sone, det hebbe ich zeer lange gheweeten, dat de groote vissen de claine eten (Widzisz, mój synu, ja to już dawno wiedziałem, że wielkie ryby pożerają małe).

„W rzeczy samej każdy wielki wzrost przynosi z sobą także olbrzymie odłamy



VAN GOGH.

PIASTUNKA.



LUDOWY RELIEW DRZEWNY.

LEGENDA ŚW. HEMMY. (GURH KARYNTJA).

wanie się i zanikanie: cierpienie, symptomaty upadku należą do czasów olbrzymiego kroczenia naprzód; każdy płodny i potężny ruch ludzkości stwarza zarazem ruch nihilistyczny" — powtarzam raz jeszcze główną myśl wstępu do „Woli mocy“ F. Nietzschego rozważającego na szczytach mizantropji i optymizmu zasadniczy sens współczesnej rzeczywistości Europy. Cały amfibjonizm XIX w. tak trafnie z typowym szczęściem dyletanta podpatrzony przez Chamberlaine a jest niczem innym jak organicznym procesem rozrastania się korzenia i przekwitania korony. Najmłodszy europejski paradoks od Oskara Wilde'a do G. K. Chestertona jest tym samym procesem nihilistycznym europejskiej świadomości. Na tem tle wszelkie kategorie literackie, wszelkie określenia, jak estetyzm trujący, czy dogmatyzm ortodoksyjny stają się śmieszne, lub naiwne. Odwieczny to przecież dialog, toczący się między Sfinksem a Chimerą — na co ani miraż królowej Saby, ani pokusy św. Antoniego nic a nic nie pomogą. To tylko pracuje décadence w swoim laboratorium leczniczym nad wynalezieniem nowych środków pomocniczych. Najlepiej pouczają nas o tem wielcy utopiści od Platona do Wellsa, którego wy-

cieczka do Bolszewji dla tych samych przyczyn podjęta — lękam się — sprawi wybitnemu turyście co najmniej tyle kłopotów, co temu księdzu ornitologowi podstrzelony Anioł w „Cudownych odwiedzinach“.

Ale najdobitniej nihilistyczny ten proces odłamania się i zanikania przy równocześnie twórczym płodnym rozroście występuje w sztukach plastycznych. Pod tym względem historia rozbijania klasycznego naturalizmu przez wielkie wartości barokowe jest znakomitym tego przykładem. Z jednej strony klasyczna sztuka osiągnęła doskonałość przy równoczesnym tamowaniu wszelkiego pędu, z drugiej zaś ekscentryczny barok ze swym ustawicznym drażnieniem i wywoływaniem protestu, rozbijaniem szablonów, przy równoczesnym użyźnianiu stwardniałej gleby kretownikami spulchnionej ziemi. Rafael a Michał Anioł, Tizian a Tintoretto, Velasques a El Greco, Rubens a Rembrandt, Dürer a Gruene-



STALLE NA CHÓRZE W KOŚCIELE MARJACKIM W TORUNIU.

wald, Ingres a Delacroix, Monet a Cézanne — oto kilka znamienych przykładów odwiecznego sporu, jaki się toczy już nie w zewnętrznej antynomji, ale w wewnętrznych cieśniach sztuki. Ostatni, wielki styl europejski — barok, który tak wybitną rolę odegrał

w nowoczesnej sztuce plastycznej odnowił ten spór ponownie, zamieniając postać na gest, statykę na ruch, zwarte kadencje na dialektykę plastyczną, skupienia na deformację, a zachowując równocześnie w swojej syntezie wiecznego dualizmu wszystkie twórcze sprzeczności wyłaniającej się konstrukcji.

Pod tym względem historia baroku od końca XVI w. do chwili obecnej — od Tintoretta i El Greca do Cézanne'a, van Gogha i kubistów, (Picasso, Derain, Lhote i Léger) jest niewątpliwie najciekawszym, najbardziej emocjonującym procesem w sztuce europejskiej. Cały ten okres — to niemal jedna demoniczna wizja niesamowitego wprost zjawiska, jakim jest powstawanie konstrukcji z szalejącego żywiołu sprzeczności.

Niezawodny, a może i jedyny to klucz do poznania współczesnej umysłowości.

W spichlerzach tej epoki spoczywają potworne wprost złogi skarbów, odkryć, pracowitości i szaleństwa samego aktu twórczego. Pomyśleć tylko Tintoretta, tego atletycznego wizjonera rozrywającego dramatem swojej wyobraźni skorupę ziemi aż do jej ośrodków ciężkości, by ztąd, jak Dante, „wylecieć na gwiazdy“. Albo tego Toledańskiego ekstazyka, El Greca, który swym uproszczonym skrótem płaszczyzny zmienił niemal wzrokową oś nowoczesnego artysty, ułatwiając mu nieobliczalną w konsekwencjach — twórczą, płodną pracę rozbicia naturalizmu.

A Paweł Cézanne, czyż nie jest to najbardziej w dziejach sztuki wzruszające zjawisko? Gdy sztuce grozi prawie niechybna śmierć, gdy ją wezbrany, impresjonistyczny żywioł zalewa i topi, gdy ona sama wypada z własnych orbit i staje się samem szaleństwem życia — wtedy przychodzi wielki samotnik, starzec z Aix, i jak ongiś Archimedes, palcem wskazuje na najprostsze, podstawowe, geometryczne kształty przyrody: stożki, walce, kuby... Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque coté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. I pomyśleć, że ta pokorna, klęcząca formuła zamykająca starczą, zgrzybiałą sztukę Europy, uzasadniająca jej śmierć i wtórą partenogenezę staje się w swych konsekwencjach niemal potworną, geologiczną katastrofą. Otwiera się krater wygasłego oddawna wulkanu sztuki — pękają zwietrzałe warstwy naturalizmu, z łoskotem staczają się do wnętrza, porywając z sobą najcenniejsze kamienie, kruszce, wonne drzewa w pełnym rozkwicie, domy, osiedla, miasta — pochłaniając bagna, wysychające stawiska, jak i życiem szalejące strumienie.

Bucha lawa obłąkanych pożarem sztuki pejzaży Van Gogha, do krwi w spazmatycznym bólu zacina się grafika zachodnia, dymi plama malarska w oparach impresjonizmu, ogarniając cały widnokrąg — w rajskim eterze Tahiti Gauguin leczy swe krwawe wrzody powstałe z buntu i samotności — w zarze słońca, na piaskach somalijskich wśród strusich piór rozpada się „Pijany statek“ A. Rimbauda.

I gdy tonącą poezję uwikłaną w najwyższe reje „Pijanego statku“ przysypuje coraz lotniejszy impresjonistyczny piasek parnasizmu, wtedy plastyka w osobie Cézanne'a i kubistów trzyma się nad pogodzeniem optyki z logiką, wyzwoleniem sztuki z gruzów naturalizmu, przywróceniem jej życia prawzorami powstawania wszelkiej twórczości artystycznej.

Łączą powszechnie Cézanne'a z epoką naturalizmu Zola. Jest to wierutny fałsz identycznie stosowany do Flauberta. Znani i uznani historycy literatury starali się niejednokrotnie demonstrować na „M-me Bovary“ naturalizm flaubertowski aż do fotograficznych szczegółów. Jedną nawet autorka, p. Maeterlinck, wydała w 1913 r. książkę p. t. „Pèlerinage au pays de Madame Bovary“, w której oświadcza, że Flaubert w swojej powieści nie tylko pejzaż, ale i osoby kopiował literalnie z życia. Osobiście i naocznie stwierdziłem, że jest to mistyfikacja autorki. To samo można powiedzieć o większości autorów, którzy pisali o Cézanne — czy to będzie Duret, Bernard, Mirbeau, Vollard, Coquiott, czy też Meier-Graefe. Ale nie mówiąc już o dziełach obu twórców odgrywających tak pierwszorzędne role dla rozwoju przyszłej europejskiej twórczości, niezbite dowody tych fałszerstw historyczno-literackich znajdujemy w listach między Cézannem a Zolą, a przede wszystkim w genialnej, niewyzyskanej korespondencji G. Flauberta. I tak w liście z dn. 4.VI 1857 r. pisze Flaubert: „M-me Bovary est une pure invention. Tous le personages de livre sont complètement imaginés“. A w jednej z najcharakterystyczniejszych korespondencji oświadcza kategorycznie: „Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée“.

A dalej pisze te pamiętne słowa, stojące u podstaw całej nowoczesnej, wyłaniającej się twórczości konstrukcyjnej wyrażonej zresztą o wiele bystrzej i pełniej w bezpersonalizmie i teorii białokwiatowej C. Norwida. „...et puis l'art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques! Pour moi, n'en reste pas



P. PICASSO. DEKORACJA TEATR. DO BALETU ROSYJSKIEGO P. N. „LE TRICORNE”
(„STOSOWANY KAPELUSZ”) W OPERZE PARYSKIEJ.



A. DERAIN. DEKORACJA TEATRALNA DO BALETU ROSYJSKIEGO P. N. „KRAM KAPRYŚNY”
(LA „BOUTIQUE FANTASQUE”) W OPERZE PARYSKIEJ.

moins le style. La forme, le beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du vrai, comme disait Platon" (por. „Correspondance" t. III str. 113).

Flaubert i Cézanne dążyli do tego samego celu — do ocalenia sztuki z zalewającego ją żywiołu drogą konstrukcji.

Pod tym względem obaj mają nieobliczalne znaczenie. Wszelako, gdy Flaubert dochodzi do opanowania żywiołu środkami schyłkowymi Wschodu, podobnie jak to czynił Moreau (principe de la belle inertie i principe de la richesse nécessaire) — to Cézanne z szalejącego, impresjonistycznego żywiołu stara się skonstruować jego pierwotne podstawowe, stojące w zaraniu całej sztuki wogóle, a Wschodu w szczególności — ekwiwalenty plastyczne. Flaubert na szczytach konającej sztuki europejskiej zapada w bezruch Wschodu i tą pasywnością opanowującą — wedle jego przekonania — żywioł, otwiera nam perspektywę na to najistotniejsze w twórczości zjawisko, że kompozycja uśmierca żywioł, chaos, życie i tem samym staje się źródłem sztuki, jej kolebką i jej niezawodnym piastunem. Cézanne wraz z kubistami rozbijając fałszywą, naturalistyczną oś sztuki europejskiej narzuconą przez Grecję, wypaczoną przez renesans, a doprowadzoną do absurdu, a więc do żywiołu, życia, chaosu przez wszystkie odmiany impresjonizmu — buduje dno sztuki. To dno już nie jest kruche, liryczne, sentymentalne, zmysłowe, czy mistyczne, ale konstrukcyjne, jako wyraz świadomej woli indywidualności artystycznej i nieomylny instykt przyczynników sztuki. Cézanne, wypowiadając swą najprostsza formułę o znaczeniu elementów geometrycznych postępuje tylko wedle odwiecznych wzorów powstawania wszystkich sztuk i wszystkich stylów. I czy przypomniemy sobie najstarszą plastykę grecką, egipską, buddystyczną, chaldejską, chetycką, murzyńską, oceaniczną — czy też zaranie zdobnictwa ludowego, wszędzie wszelka sztuka prawdziwa w swoim rozwoju posługiwała się elementami geometrycznymi, prąc w dalszej konsekwencji ku wielkim wartościom architektonicznym i konstrukcyjnym, by w ten sposób ocalić świadomość ludzką od zalewającego ją żywiołu, od przypadkowości i czasowości chaotycznego obrazu świata. Dlatego znaczenie Cézanne'a dla całej sztuki przyszłej jest olbrzymie i nieobliczalne. Jest on tak potężny i anonimowy, jak instykt zbiorowej ludzkiej świadomości. Ale to już wychodzi poza wszelkie kategorie literackie. Będzie to nielada zabawa dla przyszłych historyków sztuki, wśród których niewątpliwie powtórzą się wesołe spory na temat autor-

stwa à la Homer, Szekspir, czy Rembrandt. Mnie osobliwie dziwi tylko, że w całej tej obfitej literaturze o Cézannie, hałasującej od Melbourne do San Francisco nie było dotychczas ani jednego istotnego ujęcia genialnego samotnika z Aix.

Dno stworzone przez Cézanne'a i praca podjęta przez kubistów nad jego ukończeniem odkryła nam przedewszystkiem główne ośrodki powstawania sztuki — ośrodki nierozdzielnego węzła ciągłości i siły, pożytku, piękna i religii, a przedewszystkiem konstrukcji i tradycji. Hasło rzucone przez Cézanne'a: wracajmy do Poussina — czy też powrót Deraina a szczególnie Picassa do Ingres'a i starego Flandrina (mający raczej demonstracyjno-wychowawcze aniżeli istotne znaczenie, bo umożliwiające artyście w pół roku później wykonanie przepysznych kubistycznych dekoracji do rosyjskiego baletu „Pulcinella" — reprodukcje podadzą „Krokwie" w zesz. trzecim) — ilustrują potrzebę tradycji tak narodowej, jak i powszechnej w sposób najdotobitniejszy. Lutowa wystawa kubistów w Genewie była pod tym względem manifestacją pierwszorzędną. We wstępie do katalogu wypowiedzieli się kubiści jasno i stanowczo: „La tradition représente en effet la règle à laquelle l'esprit humain s'est discipliné, celle née de la connaissance des principes éternels qui régissent l'harmonie des mondes. Du jour ou l'homme, cédant aux injonctions des sens, s'écarte de cette règle et va même jusqu'à l'oublier, l'art cesse d'être un besoin de créer, né des injonctions de l'esprit et devient une simple envie d'imiter. C'est le commencement de la décadence: la tradition est perdue, il faudra une foi nouvelle, un enthousiasme nouveau pour la retrouver et la faire revivre sous des aspects encore inconnus".

Ta szczerza enuncjacja kubistów wywołała wyżej wspomniane namiętne protesty ze strony włoskich futurystów. Ale ci sami panowie w tym samym niemal czasie (por. „Roma Futurista Nr. 66) ogłaszając program swego aeronautycznego teatru, z którego wypuszczać będą „wielobarwne kurzawy confetti, wydoskonalone ognie sztuczne, spadochrony, małe, kolorowe baloniki, jak i pociesznych błazenków zrobionych z kiszek wołowych" — nie czynią nic innego, jak nieświadomie wskrzeszają tylko świetną tradycję starodawnych włoskich festynów. Jeżeli Zuloaga cieszy się reklamą światową, jeśli w słynnym z „dzikości" i „skandalu" paryskim Salonie Jesiennym z r. 1912 bracia Zubiaure zwrócili na siebie powszechną uwagę, jeżeli Maetsu, młody hiszpan w ostatnich czasach wystawą swoich obrazów zdobył

cały Londyn bez różnicy przekonań — jeśli, uwzględniając inne pod względem tradycji słabsze kraje, dekoracje teatralne Roericha oparte na starobizantyńskim malarstwie święcą tryumf w balecie rosyjskim, jeżeli wreszcie w Niemczech kompozycje W. Jaeckla, wyrastające z Gruenewalda, a przedewszystkiem z Hodlera coraz szersze zdobywają uznanie — to niewątpliwie wszyscy ci artyści zawdzięczają swoje rezultaty w pierwszej linii trzymaniu się wzorów tradycji — czasem narodowej, czasami powszechnej. Ingres, czy rzeźba murzyńska — Poussin, czy El Greco — Cézanne, Gauguin, Van Gogh, H. Rousseau już jako wypracowane, choć tak młode czynniki tradycji, czy też stary przemysł artystyczny — malarstwo starobizantyńskie czy perska miniatura — gotyk, czy Egipt — sztuka ludowa, czy ceramika z Krety — — jest to już kwestja ewolucji, poziomu kultury i dziedzictwa oryginalnego dorobku sztuki.

W Polsce pod tym względem możemy się poszczycić przedewszystkiem dwoma artystami, mającymi pierwszorzędne dla przyszłej naszej sztuki znaczenie, K. Dunikowskim i W. Skoczylasem. Obaj są to artyści, par excellence konstrukcyjni materiałem, dyscypliną techniczną, kompozycją, ale co najważniejsza, mocnym, twórczym instynktem tradycji. Dunikowski, jako rzecznik tradycji powszechnej, po wyzwoleniu się (szkoda że nie zupełnym) z impresjonizmu wskazuje sztuce polskiej potrzebę konstrukcji opartej o wielkie, niezawodne, architektoniczne wartości, bez czego niema mowy o jedności sztuki, możliwości stylu i rzetelnej twórczości, która w gruncie rzeczy nie jest ani malowaniem, ani rzeź-

bieniem, ale budowaniem i konstruowaniem. Skoczylas zaś, po wydostaniu się z naturalizmu, po szczęśliwym i płodnym przejściu przez twórczy, rewolucyjny tygiel prądów najnowszych wskazuje najprostsze drogi ocalenia sztuki przed zalewającym ją żywiołem — drogi niestety względnej bo nader skromnej tradycji narodowej i to tej, której w spuściźnie przekazane nam zabytki są związane materiałem i samem założeniem z konstrukcyjnymi wartościami, a więc rzeźba, malarstwo freskowe, sztuka ludowa i przemysł artystyczny. Mimo wszystko, na tem polu przed artystą polskim leży materiał bogaty i prawie niedotknięty. Nie mówiąc już o samym Wicie Stwoszu, wspomnę tylko o przepysznych freskach w Gnieźnie, w kościele św. Jana w Toruniu, pp. Brygitek w Lublinie, w katedrze sandomierskiej, farze krośnieńskiej — tryptyku z kaplicy św. Anny w Olkuszu, czarze wrocławskiej w Krak. Muzeum Narod., ludowych drzeworytach i malowidłach na szkle, inicjałach w iluminowanych rękopisach polskich, a więc psalterzach, graduałach i antyfonałach, wreszcie o kołtryniarstwie krakowskim i o tych wzruszających Chrystusikach frasośliwych, z których świetny egzemplarz w Muzeum Płockiem, a przedewszystkiem znana figurka „Dumającego“, znaleziona w zburzonej kapliczce w Piotrkowskim zdołałaby natchnąć niejednego z naszych „formistów“.

Jak ma przystąpić do opracowania tego materiału — niech mu na to odpowie jego indywidualność artystyczna i zapomniane karty „Promethidionu“.



OBICIE PAPIEROWE XVI W. WYRÓB KOŁTRYNIARZY KRAKOWSKICH.



IRENA SOLSKA W „NIEBOSKIEJ KOMEDJI“.

TEATR POLSKI.

COPYRIGHT BY „KROKWIĘ“ — WARSZAWA 1920.

KROKWIĘ

U W A G I.

STANISŁAW WOMELA.

Nie danem było memu druhowi Stanisławowi Womeli skryształizować swojej indywidualności literackiej w dziełach większej objętości. To, co po nim zostało, jest drobną zaledwie częścią jego zamierzeń twórczych. W samobójczym lekceważeniu swoich utworów gotowych niszczył je lub gubił. Pomyślał jego jak „Consumatum est“, „Czad“, „Bunt“, „Mór błotny“, „Wściekły koncert“, „Klatki“, „Mnich“, żyły we fragmentach lub w żywym słowie autora, który w gronie dobranych słuchaczy umiał je doraźnie przyodziać w formę zajmujących opowiadań, wciąż je przeinaczając, uzupełniając nowymi szczegółami, przenosząc w coraz rozleglejsze perspektywy duchowe. Wytworzył w ten sposób u drugich i u siebie legendę o sobie, którą coraz trudniej było ziszczyć. Coraz większe wymagania, jakie do siebie stawiał, wyrodziły się w hamletyzm twórczy. Brakło mu tej smutnej odwagi, żeby dawne pomysły wykonać choćby gorzej, zadowolając się pierwotnymi intencjami, i przejść potem do dzieł dalszych. Kikunastoletnia choroba, wymagająca mozolnych kuracji, posuwająca się powoli ślepotą, przytem zupełny brak funduszy skazujący go na dziennikarską pracę zarobkową, podgryzły i dobiły wreszcie ten talent, który zapowiadał się zrazu tak bujnie i energicznie. Zamiast pisać własne dzieła, musiał — jak się sam gorzko wyrażał „załatwiać interesy literatury polskiej“. A załatwiał je niestety aż zanadto sumiennie, bo miał tę właściwość, że wszystkiemu, co robił oddawał się całą duszą. Był tedy pierwszą klasy recenzentem od dzieł, które aż zbyt często stały niżej jego horyzontów duchowych. Prócz tego rozpraszał swoją energję umysłową na artykuły o sztukach plastycznych, rozwijając wśród artystów uznaną i przez nich działalność pedagogiczną.

Tych kilka utworów poetyckich Womeli, które przynoszą teraz „Krokwie“, dla mnie są kluczem do części jego świata, ale zdaję sobie sprawę z tego, że może nie wywrą one tego wrażenia, jakieby wywrzeć mogły, gdyby nie były tylko jedynymi reprezentantami swego gatunku, lecz pojawiły się w większej liczebności i w odpowiedniej atmosferze literackiej. Wiersze Womeli mają charakter wybitnie dramatyczny, dziś pisze się u nas wiersze przeważnie refleksyjne lub feljetonowe. Lakoniczna, surowa forma Womeli nie dogodzi tym, którzy przyzwyczaili się formę widzieć w sztucznym doborze rymów, i w werbalizmie bez końca. Pomimo niby daleko posuniętej u nas kultury artystycznej nie dość wiadome jest ogółowi nie tylko czytających lecz i piszących, że w pewnych wypadkach dążność do formy własnej może doprowadzać do wyrzeczenia się formy zdawkowej. U Womeli prostota stała w związku z tą za każdym razem drogą okupowaną energją szczerości, z jaką odeślał siebie lub rzeczy.

Stosuje się do jego utworów zupełnie aforyzm Hebbła: „Małe myśli wymagają ozdódek, wielkie prostoty. Natura dała kolibrowi najbardziej pstre upierzenie, u lwa poprzestała na jednej barwie jego szerści“.

Dwa pierwsze utwory „Komary“ i „Ślepiec“ napisane są w latach 1893 i 1895. Są to początki jego twórczości, kiedy jeszcze nie dowiercił się do własnych źródeł. Strofa tych ballad dość skomplikowana uderza melodyjnością. „Komary“ to obrazek pełen powietrza i perspektywy — pogodę przyrody wiosennej przerywa tragedia szarego ptaszka.

W „Ślepcu“ wabi tam już pomysł głębiemi, jakie się w nim otwierają. Moznaby sądzić, że jest to ironja; starzec widzi słońce dopiero w chwili, gdy słońca już niema, oszukuje się. Ale czyż ta złuda obiektywna nie jest równocześnie tryumfem siły wewnętrznej, która mu wyczarowuje świat widzialny wśród głębokich ciemności? Dla mnie, który ten utwór umiałem na pamięć, nabiera on dziś jeszcze nowego uroku przez to, że autor wyprorokował sobie w nim nie jako swoje ostatnie chwile.

Dalsze trzy wiersze pokazują Womelę już w okresie intymizmu. Był to izm wydumany przez nas, bez wiedzy o tem, że gdzieś we Francji podobno istniało coś, co miało taką samą nazwę. Te utwory to są notatki i tłumione westchnienia na marginesie życia, pisane dla siebie samego, nie drukowane jeszcze nigdzie, krople krwi.

„Z przepaści bólów“ napisany jest może w r. 1898, kiedy zaczęła się niebezpieczna choroba Womeli, która go potem okuliwała, oślepiła i doprowadziła do grobu. To jest rozpaczliwy krzyk poety, który czuje w sobie „tajemniczy obraz przemienienia“, na łóżu boleści odkrył w sobie może nowe pokłady ducha, lecz w obawie, że gdy sam zostanie już tylko „stosem gruzów“ nie będzie miał już na tyle siły, aby ten obraz odpowiednio ucieleśnić i steroryzowani wielbiciele, którzy mu dawali zaliczkę na sławę, odzyskają odwagę i wyśmiejają go. — Tak, gdy się to wytlómaczy, rzecz się wydaje prosta, a jednak tylu ludzi tego wiersza nie rozumiało, i przeszło obok niego obojętnie, tak jest on zakonspirowany. Na szczupłej przestrzeni zmieścił tu Womela prawdziwą tragedję poety, drżącego o los swoich dzieci duchowych.

„Flirt“ jest refleksją o istocie flirtu — potwór wynurzający się czasem z głębi, to zreszą nietylko podkład seksualny. Womela pisząc „aż gdy roztrzaska się o treść“ mógł mieć jeszcze co innego na myśli. Womela sam był mistrzem flirtu, choć bynajmniej nie miał powodzeń donżuana. Nie dbał o nie. On był myśliwym dusz, graczem nad gracze, jednak nie w sensie uwodziciela z Kierkegaarda (którego zresztą nie znał). Wprowadzać

ludzi w kolizje duchowe, wydobywać z nich to, coby mieli najcenniejszego, podbijać duchowe stosunki we wzajemnym obcowaniu w sfery tak wysokie, że aż niebezpieczne — to było pasją Womeli, której się oddawał z jakimś kapłańskim zamiłowaniem, dramaturga i człowieka. Wymyślił on np. „zniebieszczenie” przez co rozumiał nadawanie wysokiego charakteru nawet bardziej poziomym stronom wspólnego życia. Jako sekundant w aferach pojedynkowych prowadził gry subtelne, wikłające obu przeciwników w nieprzewidziane przez nich kolizje. W kołach męzkich, w gronach kobiecych był Womela wychowawcą dziwnego nabożeństwa. Gdyby mogły się odnaleźć jego listy pisywane do niektórych pań i panien, wychyliłoby się z nich inne oblicze Womeli, nieznanym tym, którzy go znali tylko jako wesołego towarzysza pijatyki, człowieka o najoryginalniejszej we Lwowie twarzy.

Ostatni wiersz ma swoją historię filologiczną. Napisał go Womela zapewne w pierwszych latach po r. 1900 — napisał po polsku, lecz oryginał zaginął, pozostał tylko własny improwizowany przekład niemiecki autora, podyktowany 16 czerwca 1906 Niemce pani Schnee na Capri, gdzie Womela był na kuracji. Redakcja „Krokwi” oddała ten wiersz do przetłómaczenia p. J. Lemańskiemu, który wywiązał się z tego zadania tak, że napisał parafrazę wiersza Womeli. Nie wiem, jakie były intencje tłumacza, ale zdaje mi się, że przeczytał ton i treść wiersza i postanowił go poprawić, ulepszyć. Wobec tego ja — który zresztą również nie znałem oryginału polskiego za życia autora — postanowiłem o ile możliwości zrekonstruować wiernie utwór mego przyjaciela. Z łatwością można było domyśleć się rymów, których użył Womela, szło tylko o to, aby nie dodawać niczego, od siebie, chociażby przez to miały powstać w wierszu twardziny (np. w strzecie strofca 6 wyrazów jednogłoskowych razem). Stosunek poety do śmierci (bo do niej to jest wiersz pisany), w półoryginalnie niemieckim technie dziką prawdą. Poeta traktuje śmierć — tak mu znajomą — en canaille, ma z nią osobiste porachunki. Siostra zmarłego przesyłając mi ten wiersz w odpisie, objaśnia, że Womela napisał go po ciężkiej chorobie. Poeta, zdaje się robi tu śmierci wyrzuty za niepotrzebne natręctwo, upomina ją, żeby tempo jej zbliżania się było tylko takie, jakie tkwi w istocie choroby. W zdaniu „Aż z pełnem życiem zamknę swe rachunki” wyczuwam wiecznie nurtującą go troskę — o los swych duchowych dzieci i w ten sposób wiersz ten wiąże się z „Modlitwą”, tylko że bolesna rozpacz zmieniła się już tymczasem w spokojną pogardę wobec nieuchronnego losu. Wynurzenia o resztkę praw swoich do „orgji życia” są zupełnie w charakterze Womeli, który niczego się nie wstydził i niczego nie bał.

Dla mnie ten wiersz był pozdrowieniem z za grobu. Nie byłem świadkiem ostatnich lat jego życia, kiedy ze świątyni robił się stos gruzów, pod którymi legł i nie znalazł wiary! *Karol Irzykowski.*

LISTY S. BRZozOWSKIEGO.

Ogłoszenie w „Krokwiach” celniejszych wyjątków z listów St. Brzozowskiego, zawdzięczam łaskawej uprzejmości jednego z najserdeczniejszych przyjaciół autora,

prof. W. Klingera, który oddał mi tę cenną korespondencję dla odpowiedniego zużytkowania. „Krokwie”, jako pismo poświęcone intelektualnej rekonstrukcji ostatniej epoki literacko-artystycznej powstałej na gruzach t. zw. „Młodej Polski”, niejednokrotnie powracać jeszcze będą do twórczości St. Brzozowskiego, pomieszczając bądź to nieznanne jego prace, bądź też krytyczne o nim rozważania. *R. Z.*

IRENA SOLSKA.

Irena Solska wchodzi na scenę w obłoku stających się myśli. Niza je na długi sznur ruchów, wiąże spojrzeniami, rzeźbi słowem. Irena Solska gra myśl zwróconą ku sobie, myśl, która jest źródłem i nagrobkiem ciała, gra wzniosłość szaleństwa Marji Krasińskiego i tegoż szaleństwa celowe okrucieństwo w Heddzie Gabler. Gra lekkomyślny styl włoskiego uśmiechu i kłamliwe hazardy rosyjskie. Wdziewa rozgadane opony polskich modernistów, rosnąc ponad wszelkie słowne ujęcie na scenie Wyspiańskiego. Nawet tam, gdzie przypada jej portretować (w komedji Wilde'a np.) miniaturowe ruiny high life'u z porcelany stowarzysza się jakiejś tajemnej myśli o wewnętrznej dostojności i chodzi w glori przeżytych samotni. Po przez papier roli wyciąga dłonie ku uwięzionej lub umęczonej myśli, otwiera drzwiczki klatki i tryumfalnie wprowadza świetlne powietrze, bo suwerenne w swej dumie aktorstwo: „Gdy zechcę mogę być poza myślą poza portretem i interpretacją, poza służbą obrazowania, obraz wykroi się ze mnie”.

Irena Solska konstruuje aktorską myśl, sierotę tekstu i reżysera, bezdomną włóczęgę, której w premierowy wieczór nikt nie przenocuje. Przygarnia ją ku sobie odruchem inicjatorki i strażniczki fikcji, natychmiastowo oddziaływającej na tłum teatralny.

Irena Solska urzeczywistnia egzystencję istotną, odrębną, fikcyjną. Technika gry jej polega nie na sugestji (jak Duse), nie na energii (jak Rejane), nie na kolorycie (jak Eysoldt) polega na konkretnej sile, z jaką wyrывa duszę z ciała, a zjawiając się cieleśnie na scenie odsłania jedynie nieskończone związki jednej duszy z wszystkimi innymi. I tak grając — żyje. *M. R.*

* * *

Zacierają się w pamięci klasyczne proporcje sylwety Modrzejewskiej, porastają mchem druidyczne bloki żywiołu romantycznego Siemaszkowej, z naturalizmu trosk i mitręgi tragizm Wysockiej wywikłać się już nie może — na scenie polskiej pozostał jeszcze ostatni, niepokalany reljef — Irena Solska. Jak cień dostojny błąka się ta niepospolita artystka wśród śmiesznych ruin roztrzaskanego patosu teatralnego. Mdlejącym wysiłkiem tuli do piersi klasyczne draperje w dniach szalającej wichury. Jest westalką-banitką skazaną na wieczną tułaczkę po bezdrożach współczesnego repertuaru, po gazonikach i altankach kokietliwych sztuk zagranicznych — ciskając w błotny ił audytorjum kararyjskie swoich kreacji reljowy. Płskorzeźby natchnienia mąk i zdziwionych uśmiechów wizji (a to jest jedyne szczęście aktorskie), pastele dyskrecji, tłumiącej jarmarczny rozgwar współczesnych sztuk dramatycznych. Z nerwów tkających

sen o pięknie, z profilów Domenica Veneziano, z draperji Sandra Botticellego wyłania się sylweta Ireny Solskiej, zawsze w niepokalaną linię zakłęta, zawsze w szarmonizowanym nad wyraz ruchu dopełniająca niedocieczonych wątków doskonałości. Za tą uwodzającą lunatyczką fikcji, wspinającą się po najniebezpieczniejszych gzymsach marzeń podąża widz w hypnozie, nadśłuchuje echa własnych mąk, łowi słowa artystki jak świętojańskie ogniki, potyka się o powracający sens rzeczywistości, by wreszcie stwierdzić słodką klęskę własnych fikcji zadaną przez tę najdoskonalszą w Polsce lunatyczkę złudy teatralnej. A tymczasem w przedziwnej koloraturze uśmiechów artystki roztopiają się słowa tekstu, płoną już rumieńcem dziecka, stają się kwiatem stylu, przechodzą w światło, niweczące wszelkie proporcje cielesne—na scenie pozostaje tylko koturn patosu i rozwiązany rzemieniem spełnionej fikcji piękna.

R. Z.

PRZYPISY DO ILUSTRACJI.

Nieznane płótna Fragonarda, a przedewszystkiem „Złoty Cielec” Tintoretta, którym „Krokwie” poświęcają oddzielne ryciny wkładkowe, pochodzą z młodych wprawdzie, ale już nader cennych zbiorów p. St. Jackowskiego. Oczywiście, dyskusja miałaby tu pole szerokie

i b. interesujące. „List”, pod którym, nawiasem mówiąc, mogłoby się śmiało znaleźć znany, pozbawiony już wszelkich konwenansów dopisek Fragonarda: *moi! je prendrais avec mon...*, posiada mnóstwo cech wspólnych z obrazami twórcy „Chemise enlevée i Les Baigneuses”. A więc, nie mówiąc już o kompozycji i temacie, delikatne szaro-różowe tony i charakterystyczną subtelność koloru w zestrzajaniu przedmiotów; nadmierna zaś troskliwość w wykończeniu szczegółów wskazywałaby na achyłkowy okres twórczości artysty. Z drugiej zaś strony pod wieloma względami autorem „Listu” mogłoby być także J. Charlier, wybitny uczeń Bouchera.

Pierwszorządne płótno, „Złoty Cielec” Tintoretta jest niewątpliwie oryginalną przygotowawczą i zapewne ostateczną pracą artysty do znanej, niemal identycznej kompozycji zdobiącej wazkie ściany chóralne Santa Maria dell’Orto w Wenecji.

R. Z.

OD REDAKCJI.

Ze względu na ograniczoną ilość drukowanych egzemplarzy „Krokwi”, pożądane są wcześniejsze zamówienia na najbliższe zeszyty, które w części ilustr. będą poświęcone współczesnej grafice polskiej i najnowszemu europejskiemu baletowi.





W. SKOCZYLAS.

TANIEC ZBÓJNICKI (DRZEWORYT).

akc. 312/50v.

P. II

11

KROKWIÉ